

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

COMIQUE ET SADISME : LES REPRÉSENTATIONS DU CORPS DANS LE
STRUWWELPETER DE HEINRICH HOFFMANN

MÉMOIRE

PRÉSENTÉ

COMME EXIGENCE PARTIELLE

DE LA MAÎTRISE EN ÉTUDES LITTÉRAIRES

PAR

CARMÉLIE JACOB

FÉVRIER 2011

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Ce mémoire n'aurait probablement jamais vu le jour si ce n'était de Paule Desormeaux, du Cégep du Vieux-Montréal, qui m'a non seulement transmis sa passion pour la langue allemande, mais qui a aussi été à la base de ma découverte de la littérature pour la jeunesse. Sans elle, je crains que le docteur Heinrich Hoffmann, avec qui j'ai partagé ces dernières années, me serait resté inconnu, de même que l'oeuvre originale des Grimm. Du reste, ma maîtrise de l'allemand n'est pas encore parfaite, et pour cette raison je tiens à faire valoir le travail de Robert Dion et de François Gauthier, qui ont tous deux lu mes traductions libres de citations allemandes afin d'en confirmer l'exactitude, et m'ont fait des suggestions des plus pertinentes pour en améliorer l'intelligibilité.

Comme je ne crois pas aux exigences de la solitude dans le travail intellectuel, je tiens aussi à souligner l'importance qu'ont eue les amis, collègues et enseignants avec qui j'ai pu discuter tout au long de ma maîtrise et qui m'ont aidée, d'une manière ou d'une autre, à développer une pensée critique autour de mon projet. Parmi ceux-ci, je mentionnerai plus particulièrement Geneviève Berquin-Goulet et Chant-Alice Tremblay pour nos nombreux échanges (d'idées, de sources, de commentaires) en ce qui a trait à la littérature pour enfants, ainsi que Guillaume Voisine, mon support émotif et technique. De même, je tiens à exprimer ma reconnaissance à ma mère, fidèle lectrice de mes plus humbles travaux, et à mon père, qui m'a toujours accordé son soutien et sa confiance bien que le domaine littéraire lui soit encore abstrait.

Enfin, je remercie des plus sincèrement Anne Élane Cliche, ma directrice de recherche, sans qui ce mémoire n'aurait pas été le même. Ses commentaires toujours pertinents et précis y sont bien sûr pour beaucoup, mais plus encore son humanité et la confiance qu'elle a mise en moi dès le baccalauréat. Depuis l'intérêt qu'elle a manifesté au premier abord pour cette oeuvre ici méconnue qu'est le *Struwwelpeter*, jusqu'aux dernières étapes de parachèvement du mémoire, je n'ai jamais eu le moindre doute qu'elle était la meilleure pour m'aider à mener à bien ce projet.

TABLE DES MATIÈRES

LISTE DES FIGURES.....	v
LISTE DES TABLEAUX.....	vii
RÉSUMÉ.....	viii
INTRODUCTION	
GENÈSE ET PRÉSENTATION D'UN ALBUM POUR ENFANTS.....	1
CHAPITRE I	
LES ENGRENAGES FORMELS : UNE MÉCANIQUE DU CORPS PROPRE.....	8
1.1 Par-delà les fragments : l'ensemble.....	8
1.2 Une danse de la lettre, au son du lyrisme.....	17
1.3 Comme des marionnettes, dans un théâtre de papier.....	29
CHAPITRE II	
LE CORPS GROTESQUE AU SEIN DU COMIQUE INFANTILE.....	39
2.1 Le <i>Struwwelpeter</i> , à la fois grotesque et grobian.....	40
2.2 Corps, facétie et déshumanisation comme envers du tragique.....	47
2.3 L'absence d'hygiène.....	53
2.3.1 L'hygiène dans la féminité : le cas de Pauline et des <i>Mädchenstruwwelpetriaden</i>	60
2.4 Personnifications animales et monde inversé.....	63
CHAPITRE III	
CORPORÉITÉ ET TRANSGRESSION DES TABOUS.....	69
3.1 Mort et pratiques rituelles.....	70
3.1.1 Le <i>Struwwelpeter</i> : figure de la mort ou de l'adulte ?.....	72
3.2 Coutumes taboues et cérémonials.....	80
3.2.1 Les cérémonials bafoués.....	83
3.3 Représentations de la sexualité.....	87
3.3.1 Jouer avec le feu : le pouvoir érotique de Pauline.....	90

3.3.2 Konrad, entre angoisse de castration et principe de plaisir.....	96
CONCLUSION	
LE <i>STRUWWELPETER</i> JUSQU'À AUJOURD'HUI.....	107
APPENDICE A	
FIGURES MENTIONNÉES EN NOTES DE BAS DE PAGE.....	114
BIBLIOGRAPHIE.....	118

LISTE DES FIGURES

Figure		Page
1.1	Prologue.....	12
1.2a	Robert dans la tempête (1).....	32
1.2b	Robert dans la tempête (2).....	32
1.2c	Robert dans la tempête (3).....	32
1.3	Les ciseaux du tailleur.....	33
1.4	Les larmes des chats.....	33
1.5a	Les garnements à l'allure de jouets (1).....	34
1.5b	Les garnements à l'allure de jouets (2).....	35
1.6	La démarche de Friederich.....	36
1.7	La démarche du chasseur.....	36
1.8	La démarche de Hanns.....	36
1.9	L'attitude des chats devant Pauline en flammes.....	37
1.10	Couverture de la quatre centième édition du <i>Struwwelpeter</i>	114
2.1	Paul Gavarni, « Revers de médaille. Un enfant terrible », publié pour la première fois dans <i>La caricature</i> , 1840.....	54

2.2a	Le début du repas dans « Die Geschichte vom Zappeln-Phillip ».....	58
2.2b	La fin du repas dans « Die Geschichte vom Zappeln-Philipp ».....	58
2.3	Les oiseaux comme éléments de décoration dans « Die Geschichte von den schwarzen Buben ».....	64
2.4	Les animaux morts dans « Die Geschichte vom bösen Friederich ».....	65
2.5	Le Struwwelpeter et la crasse, dans l'adaptation de Bob Staake.....	115
3.1a	Première esquisse de Heinrich Hoffmann pour le personnage du Struwwelpeter (1845).....	73
3.1b	La version finale du personnage du Struwwelpeter	74
3.2	La tombe de Kaspar.....	85
3.3	La poupée abandonnée dans « Die gar traurige Geschichte mit dem Feuerzeug ».....	92
3.4a	Vêtements de la mère dans l'édition Esslinger.....	100
3.4b	Vêtements du tailleur dans l'édition Esslinger	100
3.5a	Vêtements de la mère dans l'édition originale.....	100
3.5b	Vêtements du tailleur dans l'édition originale.....	100
3.6	La posture scatologique du Daumenlutscher.....	104

3.7	Edward Scissorhands, personnage du film éponyme de Tim Burton.....	116
3.8	Le Struwwelpeter et le mouvement, dans l'adaptation de Bob Staake.....	117
C.1	Little Musso Head in Air.....	111

LISTE DES TABLEAUX

Tableau		Page
2.1	Schéma des désobéissances et des conséquences des protagonistes selon chaque histoire.....	49

RÉSUMÉ

Paru à Francfort en 1845, le *Struwwelpeter* de Heinrich Hoffmann se présente comme le précurseur des albums illustrés pour la jeunesse, ayant pour principal objectif d'amuser l'enfant : le texte est conçu sous forme de comptines, et accompagné d'illustrations qui permettent à son destinataire de comprendre l'histoire même s'il n'est pas en âge de lire. L'œuvre, destinée au jeune lecteur (ou auditeur), n'est pas dépourvue d'enseignement moral ni de cruauté ; au contraire, les scénarios surprennent par leur violence, celle-ci étant justement fonction du comique. Ce que montre notre mémoire, c'est comment les manifestations de la corporéité, mise en mots comme en images, créent cette émergence du comique à travers le plaisir pulsionnel (sadisme, oralité, castration, etc.).

Dans un premier chapitre, nous jetons un regard sur la manière dont la poésie enfantine d'Hoffmann déclenche le comique par sa mise en scène de la corporéité, par ses effets de répétition. Des jeux de langage tels que les rimes, les onomatopées, les assonances et les allitérations sont omniprésents dans le *Struwwelpeter*, et il est nécessaire d'observer leur fonctionnement pour voir à quel point la forme est prédominante, ou, pour le dire comme Bergson, à quel point « le corps pren[d] le pas sur l'âme¹ ». De même, nous analysons les images en concordance avec le discours, pour montrer que les personnages illustrés, aux allures de marionnettes ou d'automates, désamorcent la violence des récits pour laisser place au rire.

Le deuxième chapitre fait quant à lui ressortir le côté irrévérencieux du comique d'Hoffmann, en inversant le haut et le bas corporel (Bakhtine). Notre objet présente ce caractère grotesque du corps qui fascine l'enfant : images caricaturales, extrémités prolongées et exagérées, postures scatologiques et hygiène négligée, et nous voyons que c'est aussi le grobianisme, pendant germanique du grotesque, qui est mis à l'oeuvre dans le *Struwwelpeter*.

Enfin, le dernier chapitre s'attarde à la transgression des tabous, qui passe elle aussi par la question du corps : corps morcelé, battu, castré, enterré... et pourtant *drôle*. Nous voyons à partir des théories freudiennes que la sexualité, la mort et la violence occupent toutes trois des places de choix dans l'album, et qu'en représentant ces thèmes de façon aussi explicite, Hoffmann suscite le plaisir d'une transgression de l'interdit, d'autant qu'il daube dans son oeuvre certains rites et cérémoniaux associés au deuil. Cette levée de nombreux tabous a soulevé des questions chez plusieurs critiques, mais elle n'en reste pas moins la raison première du succès rapide et durable du *Struwwelpeter* auprès des enfants d'Allemagne et d'ailleurs, bien qu'il reste encore méconnu au Québec.

Mots clés pour fin de classification : *Struwwelpeter* ; *Crasse-tignasse* ; *Pierre l'ébouriffé* ; littérature pour la jeunesse ; album illustré ; comique ; sadisme ; corporéité ; culture germanique.

¹ Henri Bergson, *Le rire – essai sur la signification du comique*. Paris, Presses universitaires de France, 2007, p.55.

INTRODUCTION

GENÈSE ET PRÉSENTATION D'UN ALBUM POUR ENFANTS

« Le livre est là précisément pour susciter des représentations déraisonnables, horribles, exagérées. L'enfant, c'est le peuple, et il sera difficile [aux] éducateurs bien intentionnés d'extirper de la mémoire populaire et de la chambre d'enfant les histoires du Petit Chaperon Rouge dévoré par le loup et de Blanche-Neige empoisonnée par sa méchante belle-mère. ¹ »
- Heinrich Hoffmann

Comme la littérature enfantine accepte aujourd'hui de traiter sans détour de multiples sujets que l'on n'aurait pas osé aborder autrefois, on serait porté à croire qu'il n'y a plus de limites à ce que l'on peut trouver sur les rayons des librairies pour la jeunesse. Pourtant, combien d'enfants, de nos jours, ont entendu les versions originales des *Märchen* de Grimm, où les soeurs de Cendrillon se mutilent le pied pour le faire entrer dans la pantoufle, et où la belle-mère de Blanche-Neige doit danser avec des mules de fer chauffées à blanc ? Des versions non-expurgées de ces contes sont aujourd'hui presque impossible à trouver en librairies, et, contrairement à ce que croyait Heinrich Hoffmann au moment de la centième édition de son *Struwwelpeter*, le peuple semble avoir perdu beaucoup de sa mémoire. Cette œuvre n'échappe pas à l'amnésie collective malgré une présence encore marquée en Allemagne, sa terre d'origine.

Le parcours du *Struwwelpeter* commence lorsque, en décembre 1844, Hoffmann erre dans les rues de Francfort à la recherche d'un cadeau de Noël pour son fils de trois ans. L'idée de départ paraît simple : ce qu'Hoffmann recherche, c'est « un livre d'images qui correspond[e] à la compréhension et à l'intérêt d'un enfant de cet âge ² ». Devant le choix qu'offrent aux enfants d'aujourd'hui les éditeurs en matière d'albums illustrés, on a peine à croire que le défi était de taille. Dans la première moitié du XIX^e siècle, cependant, ce sont encore principalement les théories de Jean-Jacques Rousseau et de John Locke, agrémentées

¹ Heinrich Hoffmann, « Comment naquit le "Struwwelpeter" ? » in *Crasse-Tignasse*, trad. de l'allemand par Cavanna, Paris, L'école des loisirs, 2005, p.37.

² *Ibid.* p. 35.

en Allemagne de celles de J.-B. Basedow et de Joachim Heinrich Campe³, toutes issues du siècle des Lumières, qui font office de référence en matière de littérature enfantine : on confère alors à l'enfant le droit de s'amuser en lisant, pourvu qu'il s'instruise du même coup⁴. Ainsi, les traités de civilité et les manuels de bonnes manières à l'intention des enfants ne sont pas difficiles à trouver ; mais, pour ce qui est du réel divertissement, ce sont encore des livres au départ destinés aux adultes qui satisfont le mieux les jeunes lecteurs.

En Allemagne, la Bible, les fables d'Ésope ainsi que des récits épiques et historiques sont de ceux qui plaisent le plus ; on les adapte à l'âge de l'enfant en ne choisissant que les récits les plus impressionnants et en les agrémentant d'illustrations⁵. Certains auteurs pour la jeunesse écrivent plus spécifiquement dans le but de divertir, comme Christian-Félix Weiße avec son *Kinderfreund* (1775-1782)⁶, inspiration d'Arnaud Berquin pour *L'ami des enfants*, mais cette littérature est reléguée aux périodiques ; l'objet livre, coûteux, est réservé à l'éducation. Depuis 1812, les *Kinder- und Hausmärchen* des frères Jakob et Wilhelm Grimm font aussi partie de la bibliothèque de l'enfant bien qu'ils ne soient pas d'abord considérés comme didactiques, mais plutôt parce qu'ils s'imposent à titre de joyaux du patrimoine folklorique. Et bien que ces contes de fées aient été rédigés en fonction du langage de l'enfant, au contraire des *Contes* de Perrault, on sait qu'ils étaient à l'origine destinés à l'adulte⁷, produits d'un temps où le statut de l'enfance n'était pas encore reconnu, et où on

³ Denise Escarpit, *La littérature d'enfance et de jeunesse en Europe. Panorama historique*, Paris, Presses universitaires de France, 1981, p. 43.

⁴ *Ibid.*, p. 5.

⁵ *Ibid.*, p. 7 – 22.

⁶ Marie-Luise Köneker, *Dr. Heinrich Hoffmanns Struwwelpeter : Untersuchungen zur Entstehungs- und Funktionsgeschichte eines bürgerlichen Bilderbuchs*, Stuttgart, Metzler, 1977, p. 23.

⁷ De rares contes merveilleux sont cependant considérés comme ayant dès le départ été destinés à l'enfant. Parmi ceux-ci, Nicole Belmont, inspirée des théories de Charles Joisten et de Paul Sébillot, mentionne : « Le petit Poucet avalé par la vache », « Ma mère m'a tué, mon père m'a mangé », « Rends-moi ma jambe », « Le loup et les sept chevreux » et « Le petit chaperon rouge ». Les deux derniers nous sont bien connus et impliquent la pulsion orale de manière évidente. Les trois autres présentent, ne serait-ce que par leur titre, des références évidentes à cette pulsion, encore une fois, mais aussi au morcellement corporel. C'est précisément là que résideraient, selon Belmont, les particularités infantiles de ces contes : « En quoi ces histoires à l'usage des enfants se différencient-elles des autres contes merveilleux ? La brièveté relative, une trame narrative peu compliquée sont les caractères que Paul Sébillot leur reconnaît. Il faut en ajouter un autre : ce sont des histoires terrifiantes, marquées pour la plupart par une oralité cannibalique s'exerçant ou menaçant de s'exercer contre les héros ou héroïnes qui sont encore des enfants. Un dernier trait les caractérise. Le chemin initiatique de leurs héros n'aboutit pas au mariage. En d'autres termes, ce sont des récits

considérerait le petit comme un « adulte en miniature ⁸ ».

On constate jusque-là que, si ces ouvrages comportaient bien des illustrations, celles-ci n'étaient incluses que dans une perspective d'enjolivement, et non dans l'optique d'offrir un complément au texte. L'album existe déjà, mais le coût de son impression, en particulier en couleur, fait en sorte qu'on tente de le rendre le plus éducatif possible, selon un modèle, proposé par Locke en 1693, qui impliquait de montrer aux enfants « toutes les images possibles d'animaux, avec leurs noms imprimés au-dessous, ce qui les invitera[it] à lire et leur apportera[it] information et savoir⁹ ». Le meilleur exemple de ce modèle, toujours en Allemagne, est sans doute le *Bilderbuch für Kinder* (ou *Livre d'images pour enfants*, littéralement) que Friedrich Justin Bertuch a fait paraître en douze volumes entre 1790 et 1830, et qui présente des images réalistes d'objets, d'animaux, et de phénomènes divers dont les noms sont donnés en allemand, en latin et en français. Le but avoué de Bertuch était d'habituer « l'œil de l'enfant, dès le début, à un exposé véritable des sujets, aux justes proportions, impressions et concepts qu'il peut donner à l'âme, de même qu'à de belles formes et à un goût sûr¹⁰ » ; il ne s'agissait donc pas d'amuser l'enfant, mais de l'éduquer en lui inculquant le plus rapidement possible le goût d'un art esthétique.

C'est donc à des ouvrages de ce genre que se heurte Hoffmann en décembre 1844, alors qu'il tente de trouver un livre qui saura amuser son fils, et non lui inculquer des notions d'esthétique ou de savoir-vivre. Dans sa préface à la centième édition, il explique ainsi à quelle déception aboutirent ses recherches :

Que trouvai-je en fait ? D'interminables et ennuyeux récits, des histoires édifiantes commençant et se terminant par des exhortations hautement moralisatrices, du genre :

qui parcourent les stades oral, anal et phallique, sans atteindre le stade génital. Ces héros restent des enfants, bien qu'ils aient accompli, à l'issue du récit, un bout de route initiatique. » Nicole Belmont, *Poétique du conte. Essai sur le conte de tradition orale*, Paris, Gallimard, 1999, p. 134 – 135. Il est intéressant de voir que le *Struwwelpeter*, par une implication similaire du corps et un raccourci du parcours initiatique des personnages, se rapproche de ce type de contes merveilleux destinés à l'enfant alors qu'il n'est que très faiblement relié aux contes de fées tels qu'on les retrouve, par exemple, chez les frères Grimm.

⁸ Denise Escarpit, *op. cit.*, p. 4.

⁹ *Ibid.*, p. 105.

¹⁰ *Ibid.*, p. 106.

« Un enfant sage dit toujours la vérité », ou bien « Les enfants sages se tiennent toujours très propres », etc.

Tout à la fin, cependant, je découvris un livre dans lequel on pouvait voir un banc, une chaise, un pot et bien d'autres choses encore parmi toutes celles qui croissent en terre ou qui sont faites de main d'homme. En somme, un répertoire fidèle de l'univers familier. Chaque image était accompagnée par un texte bien lisible indiquant la réduction exacte par rapport à la taille de l'objet véritable : « réduction : un demi », ou « un tiers », ou « un dixième »... Ma patience était à bout. Dessinez un banc, montrez-le à un enfant. Si l'enfant reconnaît un banc, c'est bien là un banc, un vrai banc ! L'enfant ne conçoit pas encore dans l'abstrait, et le précepte universel « Tu ne dois pas mentir ! » apporte bien peu de chose en comparaison de la fable bien connue : « Fritz ! Fritz ! Le pont marche ! »¹¹

En tant que médecin travaillant avec des enfants atteints de maladies mentales, l'auteur avait déjà compris ce que Bruno Bettelheim exposera beaucoup plus tard dans sa *Psychanalyse des contes de fées*, à savoir que la littérature pour la jeunesse doit composer avec la faible capacité d'abstraction de l'enfant¹². Comme les albums disponibles à l'époque ne cadraient pas avec cette conception, c'est finalement un cahier vierge qu'Hoffmann a choisi d'acheter à son fils, avec, bien sûr, l'intention de le remplir de ses propres récits et dessins, éprouvés à quelques reprises sur des patients qu'il n'arrivait à calmer qu'en leur montrant de petits personnages rapidement esquissés. S'il s'attendait à ce que l'album fasse le bonheur de son enfant, il n'avait toutefois pas prévu le succès qui s'ensuivrait aussi auprès de son cercle d'amis, qui l'incite à faire publier son œuvre. Approché par un éditeur, l'auteur se laisse convaincre, et le livre est en librairie dès le Noël suivant, sous le titre fort simple de *Lustige Geschichten und drollige Bilder für Kinder von 3-6 Jahren* (que l'on pourrait traduire par « Histoires amusantes et drôles d'images pour enfants de trois à six ans »). La popularité du livre est immédiate, et les enfants sont particulièrement fascinés par la plus courte des historiettes, *Der Struwwelpeter*, qui illustre et décrit en quelques lignes un garçon qui refuse depuis presque un an de se laisser couper les ongles et peigner les cheveux. À partir de la troisième édition, c'est donc ce titre qui sera adopté (*Der Struwwelpeter*, ou *Pierre*

¹¹ Heinrich Hoffmann, « Postface écrite par l'auteur à l'édition du jubilé (1876) » dans *Crasse-Tignasse*, trad. de l'allemand par Cavanna, Paris, L'école des loisirs, 2005, p.35.

¹² Bruno Bettelheim, *Psychanalyse des contes de fées*, Paris, Robert Laffont, 1976, p. 79.

l'ébouriffé, en français) pour toutes les rééditions qui suivront (on en compte aujourd'hui plus de mille¹³).

Au cours de la vie d'Hoffmann, le livre aura beaucoup évolué, passant de dessins très sommaires à des illustrations toujours simples, mais mieux définies. Le nombre de contes a lui aussi varié au fil des ans, l'auteur tentant toujours d'adapter l'album aux goûts de ses destinataires. Nous nous baserons ici principalement sur la trente et unième édition, publiée en 1861, qui serait la version définitive d'Hoffmann, comprenant les dernières illustrations¹⁴. Elle se compose de dix histoires, sous forme de poèmes rimés, fonctionnant principalement selon le scénario suivant : un personnage désobéit et subit une sanction en lien avec sa faute. Dans certains cas, il s'agit d'anecdotes quotidiennes presque banales, comme dans « Die Geschichte vom Zappel-Philipp », où Philipp, à force de se balancer sur sa chaise en s'accrochant à la table, finit par tomber et par emporter la nappe et le repas dans sa chute. Dans d'autres, les conséquences sont plus dramatiques : par exemple, Konrad suce ses pouces et se les voit couper, Pauline joue avec des allumettes et termine en cendres, et Kaspar refuse de manger sa soupe et meurt de faim. Abordant de nombreux tabous comme la violence et la sexualité, l'auteur n'hésite pas à représenter explicitement la mort dans ses illustrations, allant même jusqu'à tourner en dérision son caractère sacré. Réellement pensé en fonction d'un destinataire enfant, le texte est structuré de manière à être lu à voix haute, chargé de rimes et d'allitérations, et les illustrations ne servent pas seulement de complément au texte, comme dans les récits traditionnels imagés et les abécédaires, mais sont un reflet assez fidèle des scénarios racontés.

Face à ce mélange de violence et d'humour, et devant la popularité étonnante, chez les enfants, de cette œuvre en apparence moralisatrice, il n'est pas surprenant de constater que les avis sont partagés au sujet du *Struwwelpeter*. Certains y voient, comme Nelly Feuerhahn, « une représentation révolutionnaire de l'enfant », où « pour la première fois le point de vue de l'enfant ordonne la réalité¹⁵ ». Hans-Heino Ewers se situe lui aussi de ce côté, précisant

¹³ Nelly Feuerhahn, *Le comique & l'enfance*, Paris, Presses universitaires de France, 1993, p.63.

¹⁴ Walter Sauer, « Vorwort » in *Der Mundart Struwwelpeter in 27 deutschen Mundarten*, 2^e édition, Heidelberg, HVA, 2001, p. 7.

¹⁵ *Ibid.*, p.63.

que « l'ouvrage fait partie du domaine du comique libérateur, qui devient alors un moyen d'émancipation pour l'enfant ¹⁶ ». D'autres, au contraire, sont convaincus que le *Struwwelpeter* n'est pas adapté pour le jeune lecteur, et qu'on devrait tenir ce dernier éloigné des moralités enseignées par Hoffmann. C'est le cas, par exemple, de Barbara Smith Chalou, professeure au département d'Éducation de la University of Maine at Presque Isle, qui a analysé le livre d'un point de vue pédagogique, dans *Struwwelpeter : humor or horror* ¹⁷, et y a vu un objet purement terrifiant pour l'enfant. Certains détracteurs se sont d'ailleurs faits plus radicaux, comme le Français Boris Eizykman, qui avance, dans un essai intitulé *Le Struwwelpeter : Un analogue graphique et narratif des machines de tortures et de persécution pédagogiques au XIX^e siècle*, que l'album d'Hoffmann serait l'une des « pièces non négligeables d'un processus qui conduit à la solution finale pour l'humanité, métamorphosée en un ensemble de modules lobotomisés de production ¹⁸ »...

L'hypothèse courante et peu fondée selon laquelle la représentation de la violence déclenche directement la violence réelle n'a donc pas manqué d'être formulée au sujet de l'oeuvre d'Hoffmann ¹⁹. Cependant, le commentaire d'Eizykman traduit une pensée qu'on rencontre fréquemment, quoiqu'en des termes généralement plus voilés, dans la critique du *Struwwelpeter*. D'une part, on reconnaît son humour et on s'extasie devant l'intérêt qu'il suscite chez les enfants par ses comptines rythmées ; d'autre part, on s'inquiète des effets que peuvent provoquer chez les jeunes les scénarios parfois bien cruels qu'il met en scène. Mais qu'on le condamne ou qu'on l'acclame, on ne peut nier que l'album se fonde sur son caractère à la fois comique et sadique, deux rouages d'une même mécanique qui vise à produire le plaisir de l'enfant aux prises avec ses angoisses et ses limites corporelles. Il ne s'agira donc

¹⁶ Hans-Heino Ewers, « Le comique dans la littérature enfantine de langue allemande » in Jean Perrot (dir. publ.), *L'humour dans la littérature de jeunesse – Actes du colloque d'Eaubonne*, Paris, In Press, 2000, p. 22 – 23.

¹⁷ Barbara Smith Chalou, *Struwwelpeter : Humor or Horror ? 160 years later*, Lanham, Lexington Books, 2007.

¹⁸ Boris Eizykman, *Le Struwwelpeter : Un analogue graphique et narratif des machines de tortures et de persécution pédagogiques au XIX^e siècle*, Paris, Phot-œil, 1979, p. 92.

¹⁹ On pourra tout de même avancer que si, comme le découvre Freud, l'enfant est un « pervers polymorphe », cela ne suppose pas qu'il en aille de même pour les adultes ! Ceux qui le restent sont justement des « cas ». Si la jouissance sadique est chez l'enfant un temps essentiel au fondement de son identification à l'autre, la fixation de cette jouissance et son renforcement dans l'âge adulte est une tout autre chose, et il serait exagéré d'en faire porter le poids à une oeuvre de littérature enfantine.

pas pour nous d'opposer ces deux notions, mais au contraire de les lier, de voir en quoi elles parviennent à faire rire tout en créant des effets d'angoisse.

Au fil de notre lecture, il nous est apparu flagrant qu'un dénominateur commun unissait le comique et la cruauté qui teintent l'oeuvre : c'est le corps, représenté dans le texte comme dans les images, qui joue ce rôle. Tour à tour, ce corps y est mordu, brûlé, teint, mutilé, amaigri, mouillé ; il dort, danse, joue, chute, tombe, meurt et s'envole. Le personnage du Struwwelpeter donne d'ailleurs le ton dès la page couverture avec son désir infantile de conserver une intégrité corporelle, refusant avec hargne de se laisser couper les ongles ou peigner les cheveux. Au sein des autres histoires, la corporéité occupe une place centrale dans le récit des désobéissances auxquelles se livrent les protagonistes autant que des conséquences qu'ils devront subir par la suite. Jamais elle n'est laissée de côté ; c'est toujours par elle que passent à la fois l'humour et la violence.

Trois principaux axes, que nous pourrions nommer rapidement celui du corps *mécanisé*, celui du corps *sale* et celui du corps *tabou*, nous guideront dans la manière d'aborder cette problématique. Le premier vise à analyser les caractéristiques formelles de l'oeuvre, sa structure générale et sa lettre, afin de mettre en lumière la raideur ou la mécanique qui domine le vivant, menant ainsi, comme nous l'a montré Henri Bergson, à un effet comique. Le deuxième, quant à lui, montrera que l'inverse est aussi possible : dans le mou, le sale et le coulant, il y a en effet autant de comique que dans l'extrême raideur, un comique qui procède du grotesque et de son analogue allemand, le grobianisme. Car ce qui fait rire dans le texte est précisément ce qui fait rire dans le corps, et qui est la perte de sa maîtrise, que ce soit dans l'extrême raideur ou dans le relâchement. Nous serons par la suite en mesure de jeter un regard sur la manière dont Hoffmann se permet d'aborder certains tabous inhérents à notre société, de la sexualité à la violence en passant par la mort et les pratiques rituelles qui y sont associées. On constatera ainsi qu'il y a une véritable complémentarité, pour ne pas dire complicité, entre le rire et l'angoisse, deux registres où le corps est convoqué.

CHAPITRE I

LES ENGRENAGES FORMELS : UNE MÉCANIQUE DU CORPS PROPRE

Violente, sadique, cruelle; ce sont bien là des caractéristiques qui définissent l'oeuvre d'Hoffmann. Et pourtant, c'est avec un sourire que l'on referme l'album, comme si toutes ces histoires d'enfants mordus, brûlés, molestés ou affamés se teintaient au fond d'un petit air de gaieté. Malgré tous les drames qu'il raconte et illustre, le *Struwwelpeter* apparaît *a priori* comique, ce que sa forme rend possible grâce à une succession de mécanismes narratifs et stylistiques. À travers les trois niveaux que sont la narration, la lettre et l'image, nous verrons poindre ces traits d'un corps littéraire dont «chaque membre a été raidi en pièce mécanique¹», selon les termes d'Henri Bergson sur le comique. Mais avant de saisir le fonctionnement de ces traits, il importe de les considérer d'abord dans leur ensemble, de voir le noyau autour duquel ils s'orchestrent.

1.1 Par-delà les fragments : l'ensemble

Les contes du *Struwwelpeter*, contrairement à plusieurs des récits qui composent les albums pour la jeunesse, ne sont pas destinés à être pris individuellement, mais bien dans leur ensemble. Ce n'est pas dire qu'une histoire deviendrait incompréhensible une fois sortie de son contexte ; seulement, la considérer comme une oeuvre à part entière équivaldrait à lire, par exemple, une seule des péripéties racontées dans les *Malheurs de Sophie*. Ainsi, une lecture au premier degré serait possible, mais elle donnerait lieu à la suppression de tout un réseau de signes qui ne peut être perçu que par une prise en considération globale de l'oeuvre.

C'est donc cette unité qui constitue la mécanique du *Struwwelpeter*, le faisant fonctionner comme un réseau d'engrenages dont on verra qu'il est la base du comique bergsonien. Mais c'est aussi avec la compréhension de cette logique narrative que la ressemblance au corps, considéré à la fois comme un tout et comme un morcellement, se révèle à l'esprit selon une perspective à mi-chemin entre l'enfance et l'âge adulte. On sait

¹ Henri Bergson, *Le rire – essai sur la signification du comique*. Paris, Presses universitaires de France, 2007, p.53.

depuis Jacques Lacan qu'il n'y a au départ, pour le jeune enfant, pas de corps « total », mais seulement des membres qui gravitent autour de lui comme des objets sur lesquels il exerce sa puissance. Ce n'est qu'au cours du stade du miroir que « le sujet, pris au leurre de l'identification spatiale, machine les fantasmes qui se succèdent d'une image morcelée du corps à une forme que [Lacan] appeller[a] orthopédique de sa totalité² », et à partir de laquelle, donc, il y a saisie visuelle du corps comme « un ». Ce franchissement est essentiel dans la perception que l'enfant a de son corps, et, ce faisant, de son image comme « autre ».

Dans le livre d'Hoffmann, l'idée du corps morcelé est bien présente et n'est sans doute pas étrangère au fait que plusieurs critiques ont décelé en l'oeuvre, particulièrement dans les années qui ont suivi la Deuxième Guerre mondiale³, une analogie avec les appareils de torture pédagogique. Par exemple, Boris Eizykman compare l'album aux appareils de kallipädie⁴ de Daniel Gottlob Moritz Schreber⁵, arguant qu'il « s'évertue à terroriser les enfants pour leur inculquer l'idée que l'obéissance aux parents constitue le dogme indépassable qui façonne les jeunes années⁶ ». C'est effectivement ce qui ressort de certaines histoires prises individuellement, comme de « Die gar traurige Geschichte mit dem Feuerzeug », où Pauline meurt brûlée après avoir joué avec des allumettes, ou encore de

² Jacques Lacan, « Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je telle qu'elle nous est révélée par l'expérience psychanalytique », in *Écrits I*, Paris, Seuil, 1999, p. 96.

³ Dans un article intitulé « The Battle over Fairy-Tale Discourse : Family, Friction, and Socialization in the Weimar Republic and Nazi Germany », Jack Zipes montre que la perception des oeuvres jeunesse allemandes se modifie sensiblement dans la critique internationale post-Deuxième Guerre, où chaque aspect de la germanité devient un argument aux causes de la Shoah. In *Fairy Tales and the Art of Subversion*, New York, Routledge, 2006, p. 137 – 167. La pensée de l'auteur avait d'ailleurs déjà été abordée dans un autre article sur le sujet, « The Contamination of the Fairy Tale », où on apprend que les contes de Grimm ont tout de suite été remis en question par les Alliés à l'issue de la Deuxième Guerre : « For a brief period in 1945, the occupation forces, led by the British, sought to ban the publication of the Grimms' fairy tales. They attributed many of the atrocities and crimes committed by the Nazis to the horror and cruelty of the tales. Moreover, they asserted that the tales had given German children a false impression of the world that had made them susceptible to lies and irrationality. » In *Sticks and Stones – The troublesome Success of Children's Literature from Slovenly Peter to Harry Potter*, New York, Routledge, 2002, p. 99 – 100.

⁴ Il s'agissait d'appareils destinés à corriger la posture de l'enfant afin qu'il garde le dos droit en tout temps, y compris pendant la nuit. Boris Eizykman, *Le Struwwelpeter : Un analogue graphique et narratif des machines de tortures et de persécution pédagogiques au XIXe siècle*, Paris, Phot-œil, 1979, p. 90-91.

⁵ Père de Daniel Paul Schreber, célèbre président psychotique dont Freud et Lacan auront plus tard l'occasion d'analyser les écrits autobiographiques, publiés sous le titre *Mémoires d'un névropathe*.

⁶ *Ibid.*, p. 87.

« Die Geschichte vom Daumenlutscher », qui met en scène Konrad se faisant couper les pouces après les avoir sucés, désobéissant ainsi à sa mère. Cependant, lorsqu'il y a dépassement de cette conception et que l'album est lu dans son entièreté et de manière suivie, il ressort une gaie ironie qui en fait une oeuvre offerte aux plaisirs et fantasmes infantiles, et où l'idée de liberté prédomine. Dans cette logique, le prologue et la dernière histoire jouent un rôle majeur puisqu'ils posent les balises du cadre narratif.

Le premier est particulièrement intéressant en ce qu'il crée une scission d'avec le reste de l'œuvre, étant le seul endroit où l'on traite non pas d'enfants désobéissants, mais, au contraire, de ce qui semble être le lecteur lui-même, présumé parfaitement sage puisqu'il tient entre ses mains le livre auquel on fait référence et qui est présenté comme une récompense à un bon comportement :

C'est pour les gentils bambins
Que le petit Jésus vient.
Quand ils mangent bien la soupe
Et tout le pain qu'on leur coupe,
Quand, très sages, très discrets,
Ils jouent avec leurs jouets
Quand ils vont avec maman,
Main dans la main, gentiment,
Il leur donne des cadeaux,
Des petits et puis des gros,
Et puis, comble de bonheur,
Un très beau livre en couleurs.⁷

Déjà, l'ironie dont est empreint ce premier contact avec l'œuvre laisse voir le comique qui y sera tout au long présent. Cependant, et un peu paradoxalement, elle ne peut être perçue qu'une fois le reste de l'album lu, car sans cela, le prologue semble simplement annoncer bien sérieusement un recueil d'histoires d'enfants exemplaires et de morales à appliquer. La première phrase de ce prologue, comme le constate Éric Gadras, est d'autant plus saisissante dans la version originale allemande, où on emploie le mot « artig », que Cavanna traduit par « gentils » mais qui a en réalité « une connotation plus large : être "artig", c'est se conformer

⁷ Heinrich Hoffmann, *Crasse-Tignasse*, trad. de l'allemand par Cavanna, Paris, L'école des loisirs, 2005, p. 7.

aux lois et aux comportements de l'espèce biologique, "die Art"⁸». C'est donc agir de manière civile, selon les codes de la bonne société. On parle ainsi d'enfants qui, au contraire de Kaspar, acceptent de manger leur soupe, mais surtout qui sont « très sages, très discrets », alors que les personnages dont on traitera par la suite seront tout à fait éloignés de ce modèle, criant et sautant constamment. Cet effet est d'ailleurs renforcé par les illustrations qui bordent le texte, et qui contrastent, par leur aspect figé, avec le reste des images de l'album, auxquelles nous aurons plus loin l'occasion de nous attarder. Ainsi, dès le prologue (figure 1.1), le corps prend une place importante, mais dans une relation d'opposition avec le reste du livre ; c'est le corps parfaitement vêtu, parfaitement sage, presque immobile, de l'enfant modèle.

Les vignettes, bien que dessinées à grands traits comme les autres illustrations, détonnent par ce qu'elles représentent : le même garçon y est représenté en trois scènes quotidiennes, une où il s'amuse seul avec des jouets traditionnels (maison, cheval de bois et petit soldat), une où il est attablé calmement en attendant qu'on lui serve sa soupe, et enfin une où il chemine gentiment aux côtés de sa mère. Le tout est surmonté d'un ciel étoilé sur lequel se détachent anges et nuages, l'ensemble évoquant des thèmes classiques, particulièrement sérieux, qu'on aurait tout aussi bien pu trouver dans une peinture académique. Les « gentils bambins » décrits dans le prologue ont aussi pour caractéristique d'aller « avec leur maman », ce qui ne se retrouve jamais dans les contes proposés par Hoffmann, où les personnages enfants sont laissés à eux-mêmes, ou encore, comme c'est le cas pour « Die Geschichte vom Zappel-Fillip », où la figure parentale n'apparaît que pour voir son autorité contestée. Ainsi, plusieurs éléments des contes sont présentés dans le prologue, mais par le biais d'une inversion.

⁸ Éric Gadras, « Le "Struwwelpeter" ou "Pierrot-la-Tignasse" ou encore : "Crasse-Tignasse" » in *L'enfance et les ouvrages d'éducation – vol. II, XIX^e siècle*. Nantes, Université de Nantes, 1985, p. 217 – 247.



Figure 1.1 Prologue

Évidemment, on pourrait dire que cette introduction se veut plutôt une recommandation moralisatrice, où il est suggéré de faire exactement l'inverse des personnages du livre ; mais on l'aurait alors sans doute trouvée à la toute fin de l'album, de sorte qu'elle s'impose comme un message à retenir. Placée au début, elle apparaît plutôt comme un reflet de la réalité, ou, du moins, de ce qui « devrait être », ce qui marque le contraste avec le reste de l'album, le transformant alors en un espace parallèle. De cette manière, l'opposition entre prologue et introduction laisse déjà voir ce qui est, selon Freud, la principale condition d'émergence du comique, c'est-à-dire une situation où

nous nous trouvions amenés à utiliser pour la même performance de représentation, simultanément ou dans une succession rapide, deux modes de représentations différents, entre lesquels a alors lieu l'« opération de comparaison », et [que] se

produise la différence quantitative comique. De telles différences quantitatives de dépenses prennent naissance entre l'étranger et le propre, l'habituel et le modifié, l'attendu et l'arrivé.⁹

Alors que le prologue donne un reflet du « propre », de « l'habituel » et de « l'attendu », les historiettes qui y font suite s'en détachent pour en présenter le contrepied. Même si c'est réellement à la lecture des histoires de bêtises et de désobéissance que naîtra le plaisir, le prologue est important dans la création du comique, puisqu'il fait naître des attentes qui seront contournées dès la première histoire, avec l'apparition du Struwwelpeter.

C'est ce dernier personnage qui sert d'introduction réelle au contenu de l'oeuvre, malgré (voire grâce à) des différences formelles importantes entre son histoire et les autres. Car si tous les résumés qui ont été faits de l'album s'entendent pour dire qu'il comprend dix contes, incluant ainsi le récit du *Struwwelpeter*, il reste que celui-ci s'apparente plutôt à une description d'un personnage qu'à une histoire proprement dite. D'abord, aucun titre n'apparaît sur la page représentant le Struwwelpeter : on le devine seulement par la reprise de l'illustration en couverture, ainsi que par le nom du personnage qui est donné dans le conte. Il se distingue ensuite des autres protagonistes par le fait que sa désobéissance n'amène aucune sanction, sinon d'être un supposé objet de honte, ce dont il ne semble pas se formaliser puisqu'il pourrait y remédier seulement en acceptant de peigner ses cheveux et de se couper les ongles :

As-tu vu comme il est laid ?
On dirait un vieux balai !
Longue et sale est sa tignasse !
C'est bien lui : Crasse-Tignasse !
Jamais, jamais il ne veut
Qu'on lui coupe les cheveux !
Et ses ongles ! As-tu vu ça ?
Ils sont longs à faire peur !
Chacun crie avec horreur :
« Pouah, Crasse-Tignasse, pouah ! »¹⁰

⁹ Sigmund Freud, *Le mot d'esprit et sa relation à l'inconscient*, trad. de l'allemand par Denis Messier, préf. Jean-Claude Lavie, Paris, Gallimard, 1988, p. 408.

¹⁰ Heinrich Hoffmann, *Crasse-Tignasse*, p. 9.

Ainsi, ce personnage, dont Nelly Feuerhahn remarque qu'il est « solidement campé sur son piédestal¹¹ » dans l'illustration, s'impose comme un modèle d'émancipation vis-à-vis des codes sociaux :

Jamais une image d'enfant propre et soigné, copie conforme du désir de l'adulte, n'aurait le sens hagiographique d'un martyr subi par celui qui revendique de garder son intégrité physique. À l'inverse, l'image de l'enfant ébouriffé visualise la résistance victorieuse au traitement hygiéniste des adultes. Victoire jamais réalisée et irréelle de la nature enfantine contre la culture des adultes.¹²

Struwwelpeter est donc l'« anti-artig », et sa présence juste après le prologue crée une rupture radicale. Placé ainsi au début de l'album, il donne le ton à ce qui va suivre, et se veut la figure du désir infantile de ne faire que ce qui est plaisant. Par la suite, toutes les histoires montrent des personnages qui obéissent à ce désir, jusqu'à la dernière, « Die Geschichte vom fliegenden Robert », celle de Robert-qui-vole.

La place de cette dernière histoire, comme on l'a dit plus haut, n'est pas non plus innocente puisqu'elle propose une fin où la liberté semble avoir été rejointe sans conséquence grave : « Wo der Wind sie hingetragen, / Ja! Das weiß kein Mensch zu sagen¹³ » (« Où le vent les a-t-il amenés [Robert et son chapeau]? Ça, personne ne peut le dire. ») Elle ne suggère ainsi ni mort, ni blessure, ni humiliation, mais seulement un départ vers un monde différent, sans évoquer la séparation d'avec les proches. Gadras y voit une fin poétique, voire céleste :

Certes, Robert a disparu, mais il a quitté son village pour des horizons infinis, son départ est une sorte d'ascension, une « montée vers le ciel », une apothéose qui le conduit au-delà des limites de l'image, du ciel et du monde, vers la félicité éternelle, vers le pays du rêve et de la poésie, les lointains merveilleux. N'est-ce pas une fin qui rappelle la fin de certains contes « roses » : et nul ne l'a plus jamais revu ? [...] Il se peut que certains jeunes lecteurs aient éprouvé cette fois l'envie de suivre l'exemple de celui dont le Docteur Hoffmann leur racontait l'aventure.¹⁴

¹¹ Nelly Feuerhahn, *Le comique et l'enfance*. Paris, Presses universitaires de France, 1993, p. 65.

¹² *Ibid.*, p. 66.

¹³ Heinrich Hoffmann, « Der Struwwelpeter. Lustige Geschichten und drollige Bilder – Originalfassung » in Walter Sauer (dir. publ.), *Der Mundart Struwwelpeter in 27 deutschen Mundarten*, 2^e édition, Heidelberg, HVA, 2001, p. 40. (Les numéros de pages pour cette édition seront dorénavant indiqués entre parenthèses, dans le texte même.)

¹⁴ Éric Gadras, *op. cit.*, p. 235.

La toute fin de l'album présente donc une idéologie de consolation¹⁵, un monde où la pensée de l'enfant domine et où tout semble possible. Cavanna avait lui aussi visiblement perçu cette idée de liberté puisqu'il s'est permis, dans sa traduction, un ajout qui l'accentue : « Bientôt ils se cognent au ciel / qui, peut-être, est en caramel. / Mais de ça qui peut nous instruire ? / Robert, s'il revient pour le dire.¹⁶ » Dans cette version, non seulement il y a l'idée d'un plaisir oral, gustatif, avec l'allusion au ciel en bonbon, mais la dernière phrase laisse aussi croire que Robert peut revenir quand il le souhaite, ce qui n'est pas présent dans la version d'Hoffmann.

Qu'elle soit en allemand ou en français, cette fin montre donc qu'une prise en considération globale du *Struwwelpeter* est essentielle pour en comprendre les rouages, et pour voir que le corps n'y est pas que violenté : il y est aussi libéré du carcan social que le prologue avait présenté afin de mieux l'inverser. À cet égard, le parallèle se fait facilement avec *Trough the Looking-Glass* (1871) de Lewis Carroll, autre oeuvre marquée par ce dix-neuvième siècle où la littérature pour la jeunesse présente l'enfant rebelle comme un modèle à suivre. Dans ce dernier cas, Alice fuit la réalité ennuyeuse décrite au tout début de l'histoire et passe de l'autre côté du miroir, autrement dit du côté de l'imagination et de la liberté absolue. Dans l'album d'Hoffmann, entre le prologue et le premier récit, celui du « Struwwelpeter¹⁷ », c'est ce passage qui se produit : la réalité, ou le « monde adulte », n'est présentée que pour être transgressée. Les détracteurs de l'oeuvre de Heinrich Hoffmann viendraient rapidement opposer, à une comparaison entre les aventures d'Alice et le *Struwwelpeter*, que, dans le premier cas, il y a idéologie de consolation, tandis que le second met en scène des conséquences irrévocables. C'est ce que laisse entendre notamment Barbara Smith Chalou dans son essai *Struwwelpeter : Humor or Horror ?* :

The *Struwwelpeter* characters suffer punishment as well, but their punishment is swift and irreversible, a direct product of their disobedience to authority. There is no

¹⁵ L'expression est reprise au sens où Umberto Eco l'employait, soit pour désigner la nécessité d'une conclusion en concordance avec les attentes du lecteur. À la base du texte fermé, l'idéologie de consolation implique que l'oeuvre doit se terminer positivement. Umberto Eco, *De Superman au Surhomme*, Paris, Grasset, 1993, p. 55.

¹⁶ Heinrich Hoffmann, *Crasse-Tignasse*, p. 32.

¹⁷ Pour distinguer l'album *Struwwelpeter* de la première histoire qui le constitue et qui a pour protagoniste le personnage-titre, nous utiliserons l'italique dans le premier cas (*Struwwelpeter*) et les guillemets dans le deuxième (« Struwwelpeter »).

recovery for Hoffmann's victims, nor are they allowed any flexibility – no second chances, no forgiveness, no deals struck. They disobey and suffer the consequences.¹⁸

Mais ici encore, l'argument ne vaut que si l'on considère chaque histoire individuellement, car la dernière, « Die Geschichte vom fliegenden Robert », propose justement une fin qui s'apparente à la récompense plus qu'à la punition, conclusion ambiguë, comme dans les deux livres de Carroll mettant en scène Alice.

L'histoire globale du *Struwwelpeter* devient facilement intelligible dès que l'on place un miroir entre le prologue et sa suite : il y a d'abord la réalité, ensuite le monde imaginaire, et enfin la fuite dans un autre monde, fin que l'on pourrait qualifier d'ouverte, puisque c'est au lecteur de décider si cet « autre monde » est un monde d'obéissance ou d'indocilité. Tout comme avec le stade du miroir défini par Lacan, « la forme [...] apparaît dans un relief de stature qui la fige et sous une symétrie qui l'inverse¹⁹ ». Ainsi, au même titre qu'on ne peut percevoir son corps en entier qu'en tant qu'image, donc inversé, on ne peut percevoir le caractère ironique de l'album d'Hoffmann qu'à condition d'y jeter un regard d'ensemble, en accordant toute l'importance qu'ils méritent à la fin et au début, comme pour un roman. Quant aux huit contes qui séparent « Der Struwwelpeter » de « Die Geschichte vom fliegenden Robert », si leur ordre ne semble dépendre d'aucun impératif narratif, il reste que le fait de les saisir dans leur ensemble plutôt qu'individuellement apparaît important pour produire un effet de répétition qui sert le comique, puisque chacun procède d'un scénario pratiquement identique, où il y a une interdiction, sa transgression et sa conséquence. L'accumulation d'éléments d'une même nature se greffent autour d'un noyau central, rappelant, d'après la théorie bergsonienne, la boule de neige, « qui roule, et qui grossit en roulant²⁰ », jeu privilégié du domaine de l'enfance. Une analyse plus spécifique des effets de style employés par Hoffmann mettra en relief plusieurs autres de ces jeux qui évoquent un plaisir physique tout infantile; chacun de ceux-ci viendront se greffer au mécanisme pour le faire fonctionner, comme les essentiels roues et boulons d'une machine.

¹⁸ Barbara Smith Chalou, *Struwwelpeter : Humor or Horror ? 160 years later*, Lanham, Lexington Books, 2007, p. 41.

¹⁹ Jacques Lacan, *op. cit.*, p. 94.

²⁰ Henri Bergson, *op. cit.*, p. 53.

1.2 Une danse de la lettre, au son du lyrisme

Ainsi le *Struwwelpeter* s'organiserait à la manière d'un automate, dont chaque pièce est articulée pour faire fonctionner un ensemble de rouages qui mènent à la construction d'effets poétiques et comiques. Difficile, après ce constat, d'ignorer la théorie d'Henri Bergson, selon laquelle le comique naît de « tout arrangement d'actes et d'événements qui nous donne, insérées l'une dans l'autre, l'illusion de la vie et la sensation nette d'un agencement mécanique²¹ ». Si on peut dire que tout récit bien mené procède de cette logique en ce qu'il fait agir l'humain (littéralement ou métaphoriquement) selon une mécanique prédéterminée, cela ne suffit évidemment pas à rendre drôle une histoire : pour que cet aspect génère le rire, la machine doit mettre en relief son propre fonctionnement. C'est ce qui se produit dans l'oeuvre d'Hoffmann, où les effets de répétition sont omniprésents. Ainsi, en considérant l'album dans sa globalité, nous avons pu observer une récurrence schématique à travers les scénarios, qui impliquent presque tous une action répréhensible suivie d'une punition. Mais c'est sans doute à travers la poétique et les effets de style que les redondances sont le plus visibles, donnant vie aux personnages sur un ton de comptine dont le rythme rappelle, par sa régularité, le tic tac d'une horloge.

Ce sont ces répétitions qui sont à la base d'une mise à distance du sadisme au profit du comique dans chaque histoire, puisqu'elles font primer les jeux de langage sur les situations elles-mêmes. Pour Bergson, c'est directement la lutte entre le corps et l'esprit qui se joue dans ce processus :

Pourquoi rit-on d'un orateur qui éternue au moment le plus pathétique de son discours ? D'où vient le comique de cette phrase d'oraison funèbre, citée par un philosophe allemand : « Il était vertueux et tout rond » ? De ce que notre attention est brusquement ramenée de l'âme sur le corps. [...] Élargissons maintenant cette image : *le corps prenant le pas sur l'âme*. Nous allons obtenir quelque chose de plus général : *la forme voulant primer le fond, la lettre cherchant chicane à l'esprit*.²²

L'idée d'un être-corps ridiculisé sera expliquée plus largement dans notre deuxième chapitre, à partir du grotesque et de la théorie bakhtinienne, mais il est pour le moment important de garder à l'esprit cette dichotomie où le fond est associé à l'âme, tandis que la forme l'est au

²¹ *Ibid.* p.53.

²² *Ibid.*, p. 39-40.

corps. Ainsi, les jeux de langue d'Hoffmann évoquent à maintes occasions un caractère anthropomorphique, rappelant des jeux plus « physiques » où le corps, réel ou imité, est mis à contribution. C'est le cas des rimes et des formules récurrentes, omniprésentes dans le *Struwwelpeter* comme dans une majorité de comptines²³, qui évoqueraient selon Bergson les jeux de prédilection des enfants et des animaux :

La répétition d'un mot n'est pas risible par elle-même. Elle ne nous fait rire que parce qu'elle symbolise un certain jeu particulier d'éléments moraux, symbole lui-même d'un jeu tout matériel. C'est le jeu du chat qui s'amuse avec la souris, le jeu de l'enfant qui pousse et repousse le diable au fond de sa boîte – mais raffiné, spiritualisé, transporté dans la sphère des sentiments et des idées.²⁴

Ainsi, le langage se transforme en jeu auquel le lecteur (ou auditeur, lorsqu'il s'agit d'un enfant à qui l'on fait la lecture) est invité à participer, puisqu'il tentera de deviner la suite, qui implique, entremêlées, l'attente et la surprise²⁵. Dans « Die gar traurige Geschichte mit dem Feuerzeug », par exemple, une formule revient comme un refrain, dont certains termes changent pour créer un effet de distorsion en même temps que de satisfaction des attentes chez le destinataire. Quand Pauline prend la boîte d'allumettes, le désaccord des chats est manifesté en ces termes :

Und Minz und Maunz, die Katzen,
Erheben ihre Tatzen.
Sie drohen mit den Pfoten :
„Der Vater hat's verboten !

²³ Comme le laissent voir les nombreux exemples donnés par Lina Eckenstein dans *Comparative Studies in Nursery Rhymes*, Kessinger Publishing, 2007 (première publication en 1906).

²⁴ Henri Bergson, *op. cit.*, p. 55.

²⁵ Jean Plaquevent, qui s'est intéressé à la théorie du rire infantile, constate toutefois que l'effet de surprise ne doit pas être trop déconcertant : « L'enfant rit de bon coeur de toutes les surprises auxquelles il s'attend. Sa surprise n'est que temporaire, elle porte sur le moment de son apparition. Quant à l'objet de la surprise, qu'il soit déjà connu et aussitôt reconnu, apporte avec soi son coefficient de rassurance. [...] En conséquence, il y a dans la joie qui éclate au moment même une explosion heureuse de sécurité. Si, au lieu de la surprise attendue, l'adulte qui joue avec l'enfant introduit quelque chose de tout à fait inattendu, le rire éclate plus fort et se prolonge avec une véhémence qui s'oriente déjà vers l'angoisse et peut tourner vite au sanglot. » « Essai sur le rire chez l'enfant » in *Introduction à l'étude scientifique du rire phénomène humain*, Paris, Flammarion, 1959, p. 159.

Miau ! Mio ! Miaou ! Mio !
 Laß stehn ! Sonst brennst du lichterloh ! ” (p. 22)²⁶»

Puis, une fois qu'elle bondit dans la chambre en s'amusant avec le feu, un message presque identique est lancé, où seuls quelques mots ont été remplacés :

« *Doch* Minz und Maunz, die Katzen,
 Erheben ihre Tatzen.
 Sie drohen mit den Pfoten :
 „*Die Mutter* hat's verboten !
 Miaou ! Mio ! Miaou ! Mio !
Wirf's weg ! Sonst brennst du lichterloh ! ” (p. 22)²⁷»

Entre les deux passages, « und » (et) a été remplacé par « doch » (mais²⁸), et « Laß stehn ! » (laisse tomber) par « Wirf's weg ! » (jette-les). Pour ces deux cas, les différences de sens sont nulles, sinon très faibles. « Der Vater » (le père) a été remplacé par « Die Mutter » (la mère) dans une logique d'opposition : le destinataire perspicace aurait pu deviner cette substitution avant de l'entendre. Enfin, pendant que l'enfant prend feu, le discours se modifie sensiblement, mais conserve la forme des deux formules précédentes :

« Und Minz und Maunz, die *schreien*
Gar jämmerlich zu weinen :
 „*Herbei ! Herbei ! Wer hilft geschwind ?*
 In Feuer steht das ganze Kind !
 Miaou ! Mio ! Miaou ! Mio !
 Zu hilf ! das Kind brennt lichterloh ! ” (p. 23)²⁹»

²⁶ Cavanna a bien su rendre les effets de répétition à l'intérieur de ses traductions, c'est donc les siennes que nous fournirons pour transposer l'idée en français :

« Mia et Miou, les deux chatons, / Font signe avec leurs petons. / Leurs signes disent cela : / “C'est défendu par papa ! / Miaou ! Miaou ! Miaou ! Mi ! / Ça te brûlera aussi.” » Heinrich Hoffmann, *Crasse-Tignasse*, p. 14.

²⁷ « *Mais* Mia et Miou, les chatons, / Font signe avec leurs petons. / Et leurs signes vont disant : / “C'est défendu par maman ! / Miaou ! Miaou ! Miaou ! Mi ! / Ça te brûlera aussi.” » *Ibid.*, p. 14. Nous soulignons.

²⁸ « Doch » est difficilement traduisible en français, car sa fonction est plus grammaticale que significative. Nous avons utilisé le « mais » pour cet exemple, mais il aurait été possible de le remplacer par une multitude d'autres conjonctions de coordination.

²⁹ « Mia et Miou, pauvres chatons, / Crient très fort sur tous les tons. / Et leurs cris disent : “Au feu ! / Accourez, gens de tous lieux ! / Miaou ! Miaou ! Miaou ! Mien ! / Il n'en restera plus rien.” » *Ibid.*, p. 15. Nous soulignons.

La formule s'est sensiblement modifiée de la première à la troisième, et le contenu est loin d'être le même de l'une à l'autre. Mais parce que les termes du début et de la fin sont pratiquement identiques, et grâce au retour de la formule « Miau ! Mio ! Miau ! Mio ! », l'analogie entre les deux apparaît rapidement et donne lieu à un effet comique. Ce dernier naît de la ressemblance, mais surtout de la répétition, qui contraste selon Bergson avec nos attentes envers le vivant :

Ainsi se résout la petite énigme proposée par Pascal dans un passage des *Pensées* : « Deux visages semblables, dont aucun ne fait rire en particulier, font rire ensemble par leur ressemblance.³⁰ » On dirait de même : « Les gestes d'un orateur, dont aucun n'est risible en particulier, font rire par leur répétition. » C'est que la vie bien vivante ne devrait pas se répéter. Là où il y a répétition, similitude complète, nous soupçonnons du mécanique fonctionnant derrière le vivant.³¹

La citation de Blaise Pascal ne fait pas allusion à deux visages « identiques », mais à deux visages « semblables », nuance qu'il est important de saisir. Deux visages identiques créent un effet d'inquiétante étrangeté tel qu'ils seront plus troublants que comiques, à moins qu'ils n'appartiennent à des jumeaux ; on attribuerait alors ce fait à une raison scientifique, donc naturelle, et il n'y aurait pas naissance de comique. De même, si la formule de « Die gar traurige Geschichte mit dem Feuerzeug » s'était répétée telle quelle, elle aurait été beaucoup moins comique parce qu'entièrement figée, prévisible. Ce qui fait rire ici, c'est donc l'alternance entre le même et le différent, qui prend le souple, par analogie avec le vivant, et en raidit certaines parties pour donner l'illusion d'une mécanique.

C'est aussi ce qui se produit avec la rime, puisqu'il y a ressemblance, mais non conformité. Les deux mêmes vers d'une chanson à répondre, par exemple, ne font pas rire, ou du moins pas uniquement par leur répétition, puisqu'ils ne provoquent pas d'étonnement. La rime, elle, crée la surprise en même temps qu'elle répond à une attente. Son effet comique est aussi dû au fait qu'elle relègue la rationalité à l'arrière-plan, puisqu'elle vient limiter les possibilités de contenu en ce qu'elle force à préférer un mot à un autre, non en regard de sa signification, mais bien de sa sonorité. Par exemple, dans « Die Geschichte von den

³⁰ Cette citation se retrouve aujourd'hui dans : Blaise Pascal. *Pensées*, Paris, Gallimard, 1977, p. 70.

³¹ Henri Bergson, *op. cit.*, p. 26.

schwarzen Buben », la phrase « Und auch der Wilhelm war nicht steif / Und brachte seinen runden Reif (p. 24) » signifie que Guillaume n'était pas non plus engourdi et qu'il apportait son cerceau. Or, l'histoire ne convoque pas par la suite ce cerceau, qui n'a aucune fonction et n'a visiblement été choisi que pour permettre la ressemblance entre « steif » et « Reif ». De plus, si l'on revient à la théorie freudienne convoquée plus haut selon laquelle le rire naîtrait d'une différence quantitative entre l'attendu et l'arrivé, on peut déduire que, plus le sens des mots sera éloigné, plus la surprise sera grande et plus l'effet comique sera réussi. Dans cet exemple, le lien entre les signifiés de « steif » (engourdi) et « Reif » (cerceau) est extrêmement faible, et seuls les signifiants sont semblables, ce qui en accentue le caractère absurde et donne lieu à une rime particulièrement amusante, à tout le moins pour l'enfant qui est encore en phase d'apprentissage du langage. Cavanna, quant à lui, a traduit ce passage par « Guillaume arriva le dernier / Et son cerceau l'avant-dernier ³² », créant une rime beaucoup plus sobre vu la forte analogie entre les signifiés « dernier » et « avant-dernier ». Le contenu est donc le même dans la version d'Hoffmann et dans celle de Cavanna, mais l'effet diverge tout de même à cause des différents jeux de sonorité.

Si l'effet n'est pas parfait ici en ce qui concerne la rime, il faut toutefois admettre que le traducteur avait compris la préséance de la langue sur le sens, car il traite dans sa préface de la difficulté à respecter, du moins approximativement, le rythme régulier des vers contenus dans le *Struwwelpeter* :

J'ai essayé de le traduire aussi fidèlement que possible, en me pliant au rythme désinvolte de ses vers sans prétention qui sautillent joyeusement sur leurs sept ou huit pieds. S'il m'est arrivé de prendre quelques libertés, c'est que les mots français ont rarement la brièveté des mots allemands et que la phrase française n'offre pas les mêmes raccourcis. Faire entrer dans huit syllabes françaises (et qui riment !) tout ce qu'il y a dans huit syllabes allemandes tient de l'acrobatie.³³

En effet, à l'exception de l'histoire du « Struwwelpeter », qui tient principalement sur des vers de six pieds, toutes les histoires de l'album en comportent sept ou huit³⁴, ce qui crée une

³² Heinrich Hoffmann, *Crasse-Tignasse*, p. 16.

³³ *Ibid.*, p. 6.

³⁴ Les seules exceptions à cette règle sont, dans « Die gar traurige Geschichte mit dem Feuerzeug », le vers « Miaou ! Mio ! Miaou ! Mio ! » et, dans « Die Geschichte vom Zappel-Philipp », la séquence

cadence rapide rappelant inévitablement les comptines des jeux d'enfants. La répétition y est aussi présente car, fonctionnant sur le même modèle que les rimes, deux vers qui se suivent auront, sauf dans de rares cas³⁵, le même nombre de pieds. Pour sa traduction, Cavanna n'a pas respecté la rythmique de chaque vers individuellement, mais le plus important y est : tous les vers ont un nombre de pieds qui varie entre sept et huit³⁶, selon une séquence qui se répète au moins une fois. Ainsi, la forme respecte le « Knittelvers³⁷ » traditionnel des comptines allemandes, tout en se rapprochant du rythme de l'éclat de rire, dont les recherches ont démontré qu'il « comporte en moyenne sept saccades³⁸ ». Ce n'est pas dire que tout vers de six, sept ou huit pieds deviendra nécessairement drôle, mais on peut croire qu'en concaténation avec les autres éléments de cette mécanique, l'analogie avec l'éclat de rire ajoute au vers d'Hoffmann une substance comique. Par ailleurs, de la même façon que Bergson perçoit dans les effets de répétition du langage l'image du diable à ressort, Daniel Sibony définit le rire comme « une sorte de jeu de fort/da très rapide³⁹ », autre activité privilégiée de l'enfant qui consiste à lancer au loin, par exemple, une bobine tenue par un fil pour la voir revenir, et à répéter l'acte une multitude de fois⁴⁰. Avec le rire comme avec le vers, il y a un effet de rebond, de répétition. À cet égard, la formulation de Cavanna est bien choisie lorsqu'il parle, dans la citation donnée plus haut, de ces vers qui « sautillent ».

suivante comprenant quatre vers de trois pieds chacun : « Er gaukelt / Und schaukelt / Er trappelt / Und zappelt ».

³⁵ Dans *Die gar traurige Geschichte mit dem Feuerzeug*, le vers « Miau! Mio! Miau! Mio! », que l'on retrouve à quatre reprises, est composé de quatre pieds et suivi d'un vers de huit pieds. Cependant, la répétition se révèle tout de même au fil du texte, la combinaison « quatre pieds / huit pieds » apparaissant dans ce cas à plusieurs reprises.

³⁶ À l'exception de la séquence nommée plus haut pour la traduction de « Die Geschichte vom Zappel-Philipp », que Cavanna transforme en ajoutant un pied à chaque vers « Il gigotait / Se balançait / Se dandinait / Et tréignait ». Heinrich Hoffmann, *Crasse-Tignasse*, p. 26.

³⁷ Le terme « Knittel » implique directement la simplicité de la forme, en ce qu'il signifie *originel*, *primitif*, *spontané*. Au départ, le Knittelvers, composé d'un nombre de pieds variant de six à seize, impliquait une rythmique extrêmement libre; au cours des XV^e et XVI^e siècles, il s'est plutôt fixé autour de huit ou neuf pieds, sous la plume de poètes tels que Sebastian Brant, Hans Sachs et Johann Fischart, mais la liberté et la spontanéité restent les éléments essentiels de sa composition. Dieter Breuer, *Deutsche Metrik und Versgeschichte*, Munich, Wilhelm Fink Verlag, 1981, p. 137.

³⁸ Antonio Fischetti, « Les voyelles du rire » in *Hors-série Sciences et avenir – Le rire*, Paris, juillet 1998, p. 70.

³⁹ Daniel Sibony, « Le Rire » in *L'Infini*, n° 10, printemps 1985, p. 89.

⁴⁰ L'interprétation bien connue de Freud veut que ce jeu s'impose comme si l'enfant, devant le départ de la mère, « se dédommageait pour ainsi dire en mettant lui-même en scène, avec les objets qu'il pouvait saisir, le même "disparition-retour" ». Sigmund Freud, « Au-delà du principe de plaisir » in *Essais de psychanalyse*, Paris, Payot, 1981, p. 53.

Par ces effets de ricochets, qui rappellent non seulement le jeu mais aussi, inévitablement, le tic tac de l'horloge, les histoires du *Struwwelpeter* évoquent rapidement une mécanique joyeuse grâce à laquelle il est difficile d'avoir pitié des malheurs de Frédéric ou de Pauline lorsqu'on les scande à voix haute. Cette primauté de la forme sur le contenu est aussi due au fait que, comme la rime, le nombre fixe de pieds par vers vient contraindre le choix des mots. Pour éviter ce problème, Hoffmann use à l'occasion de raccourcis en jouant sur les diverses sonorités possibles des mots. Ainsi, on remarque que ceux-ci sont souvent tronqués de manière à correspondre à une prononciation familière pour que le jeu de répétition se fasse sentir. Par exemple, dans « Die Geschichte vom bösen Friederich », le changement est flagrant, puisque le personnage sera parfois nommé « Friederich », et parfois tout simplement « Friedrich », de sorte qu'on aura « Der Friederich, der Friederich / Das war ein arger Wüterich (p. 19) », mais « Ins Bett muß Friedrich nun hinein, / Litt vielen Schmerz an seinem Bein (p. 21) ». Ces suppressions de syllabes sont intéressantes en ce qu'elles font ressortir l'oralité dans l'écriture d'Hoffmann, et s'apparentent ainsi à un langage plus familial, distinct du langage institutionnalisé généralement présent dans la littérature. À plusieurs reprises, les mots subissent des hiatus, perdent un « e » qui ne devrait pas être muet mais qui l'est souvent dans le langage oral. Ainsi, « bittere » devient « bittre (p. 21) » ; « hat es », « hat's (p. 22) » ; « schriehen », « schrien (p. 24) » ; « Nase », « Nas (p. 28) », etc.

Cavanna, même s'il ne change pas la graphie des mots, admet dans sa préface avoir usé du même subterfuge pour sa traduction : « Les puristes s'offusqueront peut-être de ce que, deux ou trois fois, une syllabe soit abusivement comptée muette. N'oublions pas que ce sont là des vers pour rire et que l'auteur lui-même ne se gêne pas pour faire craquer le corset lorsqu'il l'étouffe.⁴¹ » Il ne faudrait cependant pas se méprendre et considérer cet argument des *vers pour rire* comme un prétexte de l'auteur pour user d'un raccourci : il serait plutôt à voir comme une manifestation d'un comique de subversion. Ainsi, de la même façon que l'enfant prend plaisir à répéter du vocabulaire interdit (jurons ou expressions à caractère

⁴¹ Heinrich Hoffmann, *Crasse-Tignasse*, p. 6. Le locuteur anglais pourra cependant aussi retrouver ces hiatus dans la traduction anglaise de Mark Twain, où « never » devient « ne'er (p.156) », « hair is » devient « hair's (p.158) » et « Nicholas » est parfois nommé « Nich'las (p.159) », comme Friederich s'appelle parfois « Friedrich » dans la version d'Hoffmann. Mark Twain, « Struwwelpeter (pronounced Stroolvelpayer) OR Happy Tales and Funny Pictures *Freely Translated* », in *The Lion and the Unicorn*, vol. 20, n°2, décembre 1996, p. 156 – 165.

scatologique⁴²), il est normal qu'il s'amuse de mots pas exactement proscrits, mais prononcés (et orthographiés) d'après une économie d'efforts physiques, ce que l'éducation et le contexte institutionnel condamnent généralement. L'importance n'est pas donnée aux mots, mais aux sons, ou, pour reprendre la logique bergsonienne, pas à l'âme (l'esprit), mais au corps. Du coup, on a aussi affaire à un cas de subversion de la *langue* maternelle, que nous pouvons opposer à la « *parole* maternelle », d'après les concepts saussuriens selon lesquels la langue serait employée par une collectivité et régie par des codes, tandis que la parole appartiendrait à l'individu même⁴³. L'album d'Hoffmann, dont l'écriture imite l'oralité, rappelle la langue telle qu'elle est parlée en famille, donc avant l'apprentissage des codes qui la régissent. La rationalité est éloignée pour faire place aux intuitions.

Que la poésie d'Hoffmann soit quelque chose de « familial » est concevable lorsqu'on garde à l'esprit que l'auteur n'a pas au départ écrit ces comptines dans l'idée d'une publication à grande échelle, mais en ayant en tête de les offrir à son fils pour Noël. Les codes qui régissent les rimes et le rythme sont respectés en fonction de la prononciation francfortoise⁴⁴ et, ce faisant, ne correspondent pas toujours au parler institutionnalisé. Par exemple, dès le

⁴² Nelly Feuerhahn explique, à la suite d'une étude menée auprès de quelques centaines d'enfants, que l'emploi du vocabulaire scatologique est lié à la provocation plus encore qu'à la fascination pour les déchets corporels eux-mêmes : « Antérieure à l'acquisition du sens de la pudeur, la prise de conscience du fonctionnement corporel des orifices : péter, roter, déféquer, uriner [...] est certes une source de plaisanteries, mais l'éducation consiste justement à réprimer ou à masquer ces satisfactions très primitives, comme nous l'avons noté depuis Érasme. Avec l'acquisition du langage, le rire de jouissance corporelle se charge progressivement du sens transgressif attaché aux manifestations de non-contrôle du corps de l'adulte. La fameuse expression "Caca-boudin" n'est certes joyeusement exploitée par les petits qu'une fois leur maîtrise sphinctérienne assurée, mais surtout en fonction de la tolérance de l'environnement au sens provocateur. » *Le comique et l'enfance*, op. cit., p. 232

⁴³ Ferdinand de Saussure, *Cours de linguistique générale*, Paris, Payot, 1995, 520 p.

⁴⁴ Marie-Luise Köneker constate toutefois la présence d'un écart dans la rime qui ne répondrait pas, à première vue, à un standard régional, et qui se retrouve à la toute fin de « Die gar traurige Geschichte mit dem Feuerzeug » : « „Und ihre tränen fließen / Wie's bächlein auf den Wiesen" ist eindrucksvoll vor allem durch seine groteske Hyperbolik; zugleich enthält er einen Lautwitz, da man das s von „Wiesen" scharf sprechen muß, wenn der Reim funktionieren soll. » Marie-Luise Köneker, *Dr. Heinrich Hoffmanns Struwwelpeter : Untersuchungen zur Entstehungs- und Funktionsgeschichte eines bürgerlichen Bilderbuchs*, Stuttgart, Metzler, 1977, p.95 (Traduction libre : « Und ihre tränen fließen / Wie's bächlein auf den Wiesen » est avant tout saisissant par sa grotesque hyperbole ; en même temps, il renferme un jeu phonétique où il faut prononcer le « s » de « Wiesen » en « ss » pour que la rime fonctionne.) En effet, « wiesen » [vi:zən] et « fließen » [fli:sən] se prononcent différemment. Ce serait comme faire rimer, en français, les mots « case » et « casse » : l'analogie se sentirait, mais il n'y aurait pas de *rime* à proprement parler.

prologue, on retrouve la rime : « Bringt es ihnen Guts genug / Und ein schönes Bilderbuch ». Les mots « genug » et « Bilderbuch » se prononcent respectivement [gə'nu:k] et [ˈbildər'bu:x], ce qui invalide la rime pour une bonne partie de la population allemande.

Les non-Francfortois ont cependant droit, depuis 1996, au *Mundart Struwwelpeter*, pour lequel des spécialistes de diverses régions ont « traduit » l'oeuvre d'Hoffmann en vingt-sept dialectes allemands. Dans la majorité des traductions, aucun des deux mots (*genug* et *Bilderbuch*) n'est repris pour la rime, ce qui rend difficile de voir dans quelles zones germaniques il y a similarité de sons. Cependant, dans les histoires issues des régions limitrophes des Pays-Bas, le mot « Bilderbuch » apparaît sous une orthographe modifiée qui laisse voir une consonne finale en [k] comme pour « genug » : « Belderbuok ⁴⁵ » (Solingen), « Belderbuuk ⁴⁶ » (Xanten), « Bellerbook ⁴⁷ » (Münsterland) et « Billerbook ⁴⁸ » (Emden). À l'inverse, dans la version berlinoise, par exemple, on a laissé l'orthographe intacte en écrivant tout simplement « Bilderbuch ⁴⁹ ». La nécessité qu'a dégagée le directeur de publication Walter Sauer d'adapter cette oeuvre traditionnelle du folklore allemand à une multitude de prononciations régionales témoigne, d'une part, de l'importance des sonorités au-delà du fond des histoires, et de l'autre, d'un besoin d'ancrage de l'oeuvre dans un contexte familial où la langue de l'institution est subvertie et réappropriée par la parole individuelle. Dans ces écarts de prononciation qui convoquent différentes parties de la bouche et de la gorge, c'est le corps qui est encore une fois mis à profit, non l'esprit.

Un effet similaire se produit grâce à l'utilisation fréquente d'onomatopées, où la voix humaine se transforme soudain en cri animal ou imite le bruit particulier d'un objet. Dans « Die gar traurige Geschichte mit dem Feuerzeug », par exemple, les chats Minz et Maunz

⁴⁵ Manfred Müller, « Der Struwwelspitter en Soliger Platt – Löstege Stöcksker on seilen Belder » in *Der Mundart Struwwelpeter* (2^e édition), Heidelberg, HVA, 2001 (1996 pour la première édition), p. 145.

⁴⁶ Ernst Heien, « Den Santesse Struwwelpitt – Pläsierliche Geschichte on amüsante Belder » in *Ibid.*, p. 151

⁴⁷ Rainer Schepper, « De Struwwelpeter in münsterlänner Platt – Wunnerlicke Geschichten un pössiger Beller » in *Ibid.*, p. 157

⁴⁸ Luise Peters, « De Struvelpeter up ostfreeske Platt – Pläseerelk Geschichten un nümige Biller » in *Ibid.*, p. 163

⁴⁹ Uwe et Doris Rieck & Walter et Nadine Sauer, « Der Berliner Struppelpeter – Dolle Jeshichten und ulkje Bilder », in *Ibid.*, p. 187

savent s'exprimer⁵⁰, puisqu'ils donnent des conseils à Pauline, mais cela n'empêche pas le texte de faire intervenir, entrecoupant leur discours, des « Miau ! Mio ! Miau ! Mio ! (p. 22) » qui évoquent des miaulements. Les histoires sont par ailleurs parsemées de sonorités singulières, d'interjections et de points d'exclamation, ce qui contraste avec le style sérieux et régulier qu'offrait le prologue. La première phrase de l'histoire du *Struwwelpeter* est révélatrice de ce trait poétique : « *Sieh einmal, hier steht er / Pfui, der Struwwelpeter!* (p. 18)⁵¹ » (« Vois un peu, il est là, Pfui, le Struwwelpeter ! ») D'abord, le premier mot devrait se lire « siehe », impératif pour le verbe « sehen » (voir), mais la dernière voyelle a été tronquée pour correspondre à une prononciation fréquente. Le « pfui », ensuite, n'a aucune fonction grammaticale ou sens particulier faisant avancer le récit : il s'impose par sa sonorité singulière, amusante pour l'enfant, et fait ainsi du langage un outil dont la fonction communicative est exclue. Le langage devient alors un strict jeu, instrument musical qui n'a pas à fournir de message ou à proposer de contenu. De nombreuses autres occurrences de ces sons apparaissent dans l'album, notamment : « Ei ! (p. 22) », « O wei ! (p. 30) », « Wupp ! (p. 31) », « Bauz ! (p. 32) » et « klipp und klapp (p. 32) ». La présence du point d'exclamation n'est pas non plus fortuite, puisqu'elle suggère une intonation et exige une variation de la voix.

L'importance accordée aux sonorités montre aussi que le *Struwwelpeter* n'est pas fait pour être *lu*, mais pour être *entendu*. C'est d'ailleurs ce que force l'âge auquel il est destiné, le sous-titre complet précisant « *lustige Geschichten und drollige Bilder für Kinder von 3 bis 6 Jahren* »⁵² (histoires drôles et images cocasses pour enfants de trois à six ans), âge auquel la majorité des enfants ne savent pas lire, ou sinon difficilement. On a souvent reproché à Heinrich Hoffmann de viser un public aussi jeune avec des histoires d'une grande violence, mais si on se fie aux théories de Paul McGhee sur les origines et le développement de l'humour, l'intuition de l'auteur n'était pas si mauvaise, du moins en ce qui concerne la forme :

⁵⁰ Même si les chats ne dialoguent qu'avec leurs pattes, leurs propos sont trop précis pour être saisis comme des gestes de communication normaux chez les animaux, et se rapprochent beaucoup plus de la parole humaine.

⁵¹ Nous soulignons.

⁵² Cette inscription apparaît notamment sur la couverture de la quatre-centième édition, disponible en annexe (figure 1.10).

La maîtrise du langage prend une place importante et les jeux de répétition rythmés, la création de mots inventés sont également une source d'humour entre 3 et 6 ans. Ce ne sont pas les modifications du sens qui amusent, mais les variations perceptives. Les comptines (ou les nursery rhymes anglais) exploitent ce plaisir du jeu avec la matière phonologique du langage.⁵³

Ainsi, même si l'oeuvre d'Hoffmann est structurée par l'écriture, elle emprunte une forme typique de la culture orale infantile, dont participe la comptine⁵⁴. Jean Chateau, qui s'est penché sur celle-ci en lien avec le jeu des enfants, précise que « ce que l'enfant y goûte, ce sont les sons bizarres ⁵⁵ », ce qui explique que l'histoire y est toujours reléguée à l'arrière-plan, et que, « quand elles ont un sens, elles font souvent allusion à un petit événement ⁵⁶ » plutôt qu'à un récit complexe. La balade anglaise *The Elfin Knight*, dont la plus ancienne version écrite retrouvée date de 1670, nous permet de voir que le style des contes d'Hoffmann et celui des *nursery rhymes* traditionnels offrent des points de comparaison évidents :

⁵³ Paul McGhee, *Humor. Its Origin and Development*, San Francisco, W.H. Freeman and Company, 1979. Traduit et cité dans Nelly Feuerhahn, *op. cit.*, p. 221. Les études de McGhee ont aussi montré une corrélation entre l'humour infantile et le niveau de vocabulaire de l'enfant : « Children who showed greater humor development were not only more talkative than their peers, but also had larger vocabularies, were more expressive, and were generally precocious in their language development. The lack of prediction by early IQ scores suggests that this early facility with language cannot be attributed to superior intelligence in children who became especially humour-oriented. » Paul McGhee, « Development of the Sense of Humour in Childhood » in Paul McGhee et Anthony J. Chapman (dir. publ.), *Children's humour*, New York, John Wiley and Sons, 1980, p.232

⁵⁴ Selon Jean Chateau, les comptines ressortissent d'autant plus au domaine de l'enfance qu'elles « n'ont pas, comme les contes, été conservées par des adultes. Les enfants les apprennent des enfants. En outre, elles sont sans cesse modifiées, arrangées, adaptées à la mentalité enfantine, alors que le conte, écrit dans les livres ou dans les mémoires fidèles des adultes, reste à peu près constant. » Jean Chateau, *Le réel et l'imaginaire dans le jeu de l'enfant*, Paris, Librairie Philosophique J. Vrin, 1967, p. 99 – 100. Dans le cas du *Struwwelpeter*, l'oeuvre circule bien sûr dans une forme écrite, donc fixe, mais sa popularité démontre qu'elle a réussi à capter l'essence des comptines qui amusent l'enfant.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 102.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 103. Chateau précise d'ailleurs que les comptines n'ont pas *besoin* d'être intelligibles pour être appréciées de l'enfant. À titre d'exemple, il mentionne ces vers célèbres : « Am stram gram / Pic et pic et colégram / Bour bour et ratatam / Am stram gram », connus dans toute la France et au Québec, mais aussi retrouvés en Grèce à la suite de légères modifications : « A stra dam / Piki piki ram / Pouri pouri ram / A stra dam ». *Ibid.*, p. 100. Il n'est pas impossible que cette comptine ait eu, au départ, une signification, mais le fait qu'elle n'en ait plus aujourd'hui et circule néanmoins dans les cours d'école prouve que l'absence de contenu derrière des vers entraînants ne trouble pas les enfants qui les scandent.

My plaid awa', my plaid awa',
 And o'er the hill and far awa',
 And far awa' to Norrowa,
 My plaid shall not to be blown awa'
 The Elfin Knight sits on yon hill,
 Ba, ba, ba, lilli ba,
 He blows his horn both loud and shrill,
 The wind has blawn my plaid awa',
 He blows it east, he blows it west,
 He blows it where he liketh best.⁵⁷

Dès la première phrase, on constate que le mot « away » a perdu sa voyelle finale pour respecter l'effet rendu par l'oralité, à l'instar du « Sieh » qui entame le récit du *Struwwelpeter*. Tout comme dans l'album d'Hoffmann, c'est le vers de huit pieds qui prime, sans pour autant être exclusif, et les rimes sont un impératif qui prend le dessus sur le fond de l'histoire. Le « Ba ba lilli ba » témoigne aussi de cette préséance, car il est, de la même manière que le « Pfui ! », un effet purement sonore dont on ne peut dégager aucun élément de contenu. Enfin, ce qui frappe le plus est sans conteste la répétition de certains mots, propre à une majorité de comptines, comme on l'a vu avec « Die gar traurige Geschichte ». Dans *The Elfin Knight*, les deux dernières lignes rendent bien compte de cet élément de comique : « *He blows it east, he blows it west / He blows it where he liketh best.* »

Mais un autre jeu de sonorité dont nous n'avons pas encore traité apparaît dans cette comptine et se retrouve aussi de façon importante dans le *Struwwelpeter*, soit l'emploi des assonances et allitérations. Ainsi, par un regard sur à peine deux strophes de « Die Geschichte vom bösen Friederich », Marie-Luise Köneker remarque quatorze allitérations en « b » ainsi que des répétitions de mots de même famille :

So bildet die Alliteration auf b, die innerhalb der zweiten und dritten Strophe des "Friederich" vierzehn Mal verwendet wird (*Brunnen, bitterböse, biß, Bein, bis, Blut, bitterböse, bitterlich, Bett, Bein, [dabei], bittre*) die Kontinuität des Erzählten phonetisch ab. Gleichzeitig ist an der Veränderung des Kernwortes "bitter" die Entwicklung des Geschehens in nuce abzulesen: *Bitterböse, bitterlich, bittre.*⁵⁸

⁵⁷ « The Elfin Knight », transcrite dans Lina Eckenstein, *op. cit.*, p. 46 – 47.

⁵⁸ Marie-Luise Köneker, *op. cit.*, p. 94. Nous soulignons.

Traduction libre : Ainsi l'allitération en « b », qui se retrouve pas moins de quatorze fois à l'intérieur des deuxième et troisième strophes de « Friederich » (*Brunnen, bitterböse, biß, Bein, bis,*

Le récit n'est donc pas seulement structuré par une histoire, mais aussi par une *sonorité*, la lettre étant encore une fois mise à l'avant-plan. Le passage suivant rend aussi visible un jeu d'assonances en [i] (qu'il soit court ou long ([i :]), représenté ci-dessous par l'italique) et en [ai] (représenté par le soulignement) :

Der bitterböse Friederich,
 Der schrie und weinte bitterlich.
 Jedoch nach Hause lief der Hund
 Und trug *die* Peitsche in dem Mund.
Ins Bett muß Friedrich nun hinein,
 Litt *vielen* Schmerz an seinem Bein ;
 Und der Herr Doktor sitz dabei
 Und gibt ihm bitt're Arzenei. (p. 20 – 21)

Ces jeux de lettres et de sons contribuent au rythme du texte et créent par leur omniprésence les effets de répétition et d'automatisation qui sont pour Bergson les premiers générateurs du comique. On se souvient à ce sujet de la comparaison avec le diable à ressort, qui surprend et fait rire même quand il est attendu. L'analyse de l'image, maintenant, permettra de mettre en relief une autre allusion au corps et au jouet d'enfant proposée par l'album d'Hoffmann : le pantin à ficelles.

1.3 Comme des marionnettes, dans un théâtre de papier

Dans son essai « Die „andere“ Komik » (« L'"autre" comique »), Helmut Fischer se questionne sur les liens qui unissent le comique des adultes et celui qui est destiné à l'enfant. Sa conclusion rejoint les observations que nous avons émises plus tôt au sujet de la lettre, mais fait aussi intervenir les éléments d'un humour plus visuel, ou de situation :

Blut, bitterböse, bitterlich, Bett, Bein, [dabei], bittre), construit de façon phonétique la continuité du récit. Parallèlement, on peut percevoir dans les variations du noyau « bitter », à l'état embryonnaire, une évolution de la situation : "Bitterböse" [très méchant, ou très fâché], "bitterlich" [amèrement], "bitt're" [amère] ». Notons que le terme « böse », qui qualifie Friederich, signifie en allemand autant « fâché » que « méchant », deux termes qui se confondent dans ce passage où le *méchant* Friederich est *fâché* d'avoir été mordu. Le noyau « bitter » dont parle Könniker est par ailleurs utilisé dans trois contextes différents : pour accentuer la colère ou le méchanceté de Friederich (bitterböse) ; pour qualifier son type de pleurs (« bitterlich weinen » est une expression allemande équivalant à « pleurer à chaudes larmes ») ; enfin, pour définir le traitement qu'il subit du médecin en recevant sa « médecine amère » (bittere Arznei).

In Abhängigkeit von der Erwachsenenliteratur verwendet auch die Literatur für Kinder die gebräuchlichen Genres mit adressatenbezogener Ausrichtung und vermehrt um die Spielarten der komischen Versliteratur wie Klanglyrik, Buchstaben- und Reimspiele, Verkehrte Welt, Lügengedichte und komischen Erzählgedichte oder Schwank, Stegreifspiel, Puppenspiel, Comic und Unterweltgeschichte.⁵⁹

On constate donc qu'en dehors des jeux stylistiques, les principaux éléments du comique enfantin se rapprochent des formes d'exagération, qu'elles soient psychologiques ou physiques. Ainsi, au contraire de l'adulte, qui appréciera la subtilité d'un mot d'esprit ou un minuscule détail amusant au sein d'une illustration aux traits précis, l'enfant préférera ce qui est grossier, évident, car sa compréhension de ce qui l'entoure est encore en construction⁶⁰. C'est ce qui explique que les histoires du *Struwwelpeter* se teintent de manichéisme et empruntent à la facétie, limitant chaque personnage à un seul trait psychologique qui sera directement au centre de l'histoire. Toutefois, à cette époque où la conception pédagogique de la littérature pour la jeunesse l'emportait encore sur la possibilité d'un livre comme objet de divertissement, Hoffmann s'est fait reprocher son manque de réalisme artistique autant que narratif. Sa préface à la centième édition (1876) s'impose à cet égard comme un plaidoyer pour sa méthode et permet de mieux comprendre le comique enfantin inhérent à l'oeuvre :

Il est vrai qu'on a aussi accusé le « Struwwelpeter » des plus grands péchés, parmi lesquels celui d'être beaucoup trop « contes de bonnes femmes » et ses dessins d'être des gribouillages sans élégance. On disait : « De tels gribouillages faussent la sensibilité esthétique des enfants ». Fort bien ! Voilà donc qu'il faudrait élever les nourrissons dans des galeries de peinture ou dans des musées remplis de copies en plâtre des statues de l'antiquité ! Mais alors il faudrait aussi interdire aux enfants de

⁵⁹ Helmut Fischer, « Die andere Komik. Spott über Erwachsene in der mündlichen Kinderliteratur » in Hans-Heino Ewers (dir.), *Komik im Kinderbuch : Erscheinungsformen des Komischen in der Kinder- und Jugendliteratur*, München, Juventa Verlag, 1992, p. 59 – 60. Traduction libre : « À l'instar de la littérature pour adultes, la littérature pour enfants a aussi recours aux genres usuels mais en les adaptant à son destinataire et en y multipliant les diverses variantes de la littérature versifiée comique comme la poésie sonore, les jeux de lettres et de rimes, le monde à l'envers, les poèmes mensongers, les récits poétiques comiques ou les facéties, les jeux improvisés, les jeux de marionnettes, les bandes dessinées et les histoires roturières. »

⁶⁰ Cette conclusion en ce qui concerne l'illustration a été tirée notamment par Denise Escarpit, après une étude de perception de l'image menée auprès d'enfants de trois à cinq ans, et à la suite de laquelle « il semblerait [...] qu'une image trop riche en éléments isolés, non entièrement nécessaires au récit, au milieu desquels se perdent les fils conducteurs du récit, soit à déconseiller. Elle fait s'exprimer l'enfant mais la joie qu'il éprouve à identifier lui fait oublier l'un des buts d'un album, celui qui consiste à conter une histoire. » Denise Escarpit. « Niveaux d'élaboration du récit » in Denise Escarpit (dir.), *L'enfant, l'image et le récit*, La Haye, Mouton Éditeur, 1977, p. 74.

dessiner de petits bonshommes faits de deux croix et de quatre lignes droites et d'y trouver un plaisir plus grand que si Laocoon leur était montré. Le livre est là précisément pour susciter des représentations déraisonnables, horribles, exagérées. [...] La stricte raison, pas plus que les axiomes de l'algèbre et de la géométrie, ne peuvent émouvoir une âme d'enfant, mais la font dépérir misérablement.⁶¹

Il est maintenant plus aisé de comprendre les motifs d'Hoffmann pour ce choix d'imagerie « délibérément proche du train enfantin ⁶² », comme le souligne Nelly Feuerhahn. En effet, tous les dessins sont esquissés à grands traits, dans des couleurs franches qui limitent les jeux d'ombres à leur plus simple expression. On constate aussi que la perspective à deux points de fuite est pratiquement exclue des scènes représentées : les illustrations d'Hoffmann sont toutes structurées selon un point de vue frontal, celui qu'aurait un « observateur, en station verticale, les pieds au sol, regardant droit devant lui ⁶³ ». Comme la compréhension de la perspective tridimensionnelle se développe avec l'âge, il va de soi que ce point de vue est de loin le plus facilement intelligible pour la tranche d'âge à laquelle s'adresse l'album. Les éléments de l'image sont tout de même juxtaposés d'après une logique perceptive où les objets les plus proches sont proportionnellement plus gros, mais le point de vue frontal rend cet effet plus simple à saisir que les effets de plongée ou contre-plongée, ou les visions latérales. « Die Geschichte vom fliegenden Robert », dont les scènes sont illustrées dans des cadres, comme des tableaux dans un musée, permet de voir facilement les limites que fixe Hoffmann quant à la représentation en trois dimensions (figures 1.2a, 1.2b et 1.2c).

Au fur et à mesure que le récit évolue, les illustrations, encadrées à la manière de portraits héroïques, présentent un point de vue qui met à distance l'observateur de la scène. Les trois principaux éléments (arbre, maison et Robert tenant son parapluie) sont dessinés environ de la même grandeur dans chaque scène, et rapetissent au même rythme d'une image à l'autre. La distance se joue selon le récit, c'est-à-dire qu'il y a éloignement de Robert par rapport à sa maison, mais encore plus avec le destinataire. L'observateur voit donc la scène exactement du même angle, mais comme si un tapis roulant l'entraînait vers l'arrière sur des kilomètres.

⁶¹ Heinrich Hoffmann, « Comment naquit le "Struwelpeter" ? » in Heinrich Hoffmann, *Crasse-Tignasse*, p. 37.

⁶² Nelly Feuerhahn, *op. cit.*, p. 65.

⁶³ Catherine Saouter, *Le langage visuel*, Montréal, XYZ, 2000, p. 52.



Figure 1.2a Robert dans la tempête (1)



Figure 1.2b Robert dans la tempête (2)



Figure 1.2c Robert dans la tempête (3)

Graphiquement, l'illustration est plus facilement saisissable pour le jeune spectateur, car le concept d'éloignement s'élabore sur une double représentation, en respectant toujours le même schéma. Narrativement, cette structuration de l'image n'est pas non plus fortuite, puisqu'elle respecte la position finale de l'histoire dans l'album : le dernier personnage quitte le lecteur, et il ne reste plus qu'à refermer le livre.

C'est en grande partie grâce à cet emploi d'une perspective simple qu'Hoffmann parvient à rendre les nombreux jeux d'exagération qui participent du comique de l'image. En

effet, « Die Geschichte vom fliegenden Robert » est la seule histoire où l'illustration laisse voir une réelle profondeur : dans les autres, les éléments sont disposés horizontalement plutôt que superposés, ce qui a pour effet de montrer les proportions (ou *disproportions*) réelles entre les objets. De cette façon, la paire de ciseaux dans « Die Geschichte vom Daumenlutscher » (figure 1.3), ainsi que le flot de larmes versé par les chats dans « Die gar traurige Geschichte mit dem Feuerzeug » (figure 1.4) apparaissent sans ambiguïté comme démesurés.



Figure 1.3 Les ciseaux du tailleur



Figure 1.4 Les larmes des chats

Ces hypertrophies servent du coup la conception freudienne du rire présentée plus haut, en laissant voir une différence quantitative de dépense entre « l'habituel et le modifié ⁶⁴ ». Mais plus encore, elle présente le monde selon la perception de l'enfant, qui a l'impression de vivre dans un corps trop petit en proportion de ce qui l'entoure. Il est donc normal que les ciseaux, instrument normalement réservé aux adultes, soient représentés comme gigantesques en accord avec la vision infantile.

De petits êtres jouant avec de gros objets, dans des vêtements aux couleurs vives et qui évoluent de manière latérale selon un point de vue frontal, voilà qui rappelle le théâtre de marionnettes (*Puppenspiel* ⁶⁵), auquel Helmut Fischer confère comme nous l'avons vu une place dans le comique enfantin. Pour Bergson, cette présence, dans le dessin, de personnages

⁶⁴ Sigmund Freud, *op. cit.*, p. 408.

⁶⁵ Le terme renvoie en allemand aux marionnettes comme aux poupées, soit des jouets qui visent un amusement à partir d'une reproduction du corps, qu'il soit humain ou animal.

aux airs de pantins est une caractéristique stylistique fondamentale du dessin qui, au-delà de son contenu, provoquera le rire :

Le dessin est généralement comique en proportion de la netteté, et aussi de la discrétion, avec lesquelles il nous fait voir dans l'homme un pantin articulé. Il faut que cette suggestion soit nette, et que nous apercevions clairement, comme par transparence, un mécanisme démontable à l'intérieur de la personne. Mais il faut aussi que la suggestion soit discrète, et que l'ensemble de la personne, où chaque membre a été raidi en pièce mécanique, continue à nous donner l'impression d'un être qui vit.⁶⁶

Dans le *Struwwelpeter*, les dessins rappellent souvent à ce point des jouets qu'il est essentiel de les mettre en rapport avec le texte pour comprendre que les histoires font référence à des personnages enfants, donc humains, et non à des automates. C'est certainement « Die Geschichte von den schwarzen Buben » qui est le meilleur exemple de cette confusion, car les illustrations semblent représenter des jouets, en particulier dans le cas des trois garnements (figures 1.5a et 1.5b).



Figure 1.5a Les garnements à l'allure de jouets (1)

⁶⁶ Henri Bergson, *op. cit.*, p. 23.



Figure 1.5b Les garnements à l'allure de jouets (2)

Leur expression paraît figée dans un éternel sourire, leurs membres sont raidis à la manière de ceux d'une poupée, et, comme on peut le voir sur la figure 1.5b, leur démarche procède d'une cadence qui n'a rien de naturel. Marie-Luise Könneker souligne qu'ils sont vêtus avec tant d'excès qu'ils en paraissent costumés⁶⁷, et, lorsque « notre attention est appelée [...] sur le costume, nous le distinguons absolument de la personne⁶⁸ », ce qui renforce ce passage du mécanique devant la vie. Leur posture est à ce point scénique qu'elle donne l'impression de voir des ombres chinoises plutôt que des enfants.

C'est, en partie, ce caractère artificiel des personnages qui amène l'annihilation du tragique au profit du drôle. La violence est difficilement contestable dans les récits d'Hoffmann, et elle reflète souvent un scénario qui pourrait réellement se produire : se faire mordre par un chien, être incendié, mourir de faim, etc. Cependant, les personnages présentent tous des exagérations qui rendent aussitôt leur humanité peu reconnaissable, et éliminent ainsi le sentiment de pitié ou d'empathie qui pourrait prendre place chez le lecteur. Ces excès se trouvent d'abord dans le texte, où les personnages sont décrits à travers un seul défaut, comme s'il s'agissait là de leur entière personnalité. Puis, ils sont représentés dans

⁶⁷ « Bei den drei Buben wird die Kleidung zum Kostüm : mit Hüten, Halskrausen und spitzenbesetzer Hose gibt Hoffmann vor allem Kaspar und Ludwig eine Art grotesker Festtagskleidung. » Marie-Luise Könneker, *op. cit.*, p. 78. Traduction libre : « Chez les trois garçons l'habit devient un costume : avec des chapeaux, collerettes et pantalons à garnitures de dentelle, Hoffmann donne, en particulier à Kaspar et à Ludwig, une sorte de vêtement grotesque de jour de fête. »

⁶⁸ Henri Bergson, *op. cit.*, p. 30.

l'image, à travers des gestes d'une force amplifiée par rapport à ce que l'on sait habituel pour l'accomplissement d'une action. Les mouvements de marche et de course, par exemple, sont généralement figurés par un éloignement excessif des deux jambes, comme on l'a vu avec « Die Geschichte von den schwarzen Buben » (figure 1.5b), mais qui est tout aussi flagrant dans « Die Geschichte vom bösen Friederich » (figure 1.6), « Die Geschichte vom wilden Jäger » (figure 1.7) et « Die Geschichte vom Hans Guck-in-die-Luft » (figure 1.8).



Figure 1.6

La démarche de Friederich



Figure 1.7

La démarche du chasseur



Figure 1.8

La démarche de Hanns

Il s'agit là du comique de gestes tel que le définit Freud, et qui rappelle non seulement les mouvements exagérés des bouffons, mais aussi ceux de l'enfant dont le contrôle du corps est encore au stade d'exploration :

Si nous nous demandions pourquoi nous rions des gestes des clowns, la réponse serait qu'ils nous apparaissent démesurés et inadaptés à leur but. Ce dont nous rions, c'est d'une dépense beaucoup trop grande. Recherchons cette condition en dehors du comique créé artificiellement, c'est-à-dire là où il se trouve être non intentionnel. Les gestes de l'enfant ne nous apparaissent pas comiques, bien qu'il gigote et saute. Par contre, il y a comique lorsque l'enfant en train d'apprendre à écrire tire la langue et suit avec elle les mouvements du porte-plume : nous voyons dans ces mouvements d'accompagnement une dépense de gestes superflue, que nous nous épargnerions si nous faisons la même chose.⁶⁹

⁶⁹ Sigmund Freud, *op. cit.*, p. 337.

Le *Struwwelpeter* met en scène ces dépenses d'énergie superflues, et les oppose à un manque d'actions qui seraient utiles. Par exemple, lorsque Pauline prend feu (figure 1.9), les chats qui l'observent se contentent de lever les bras dans les airs, plutôt que d'essayer d'éteindre l'incendie.



Figure 1.9 L'attitude des chats devant Pauline en flammes

L'illustration qui accompagne la scène suivante est celle dont nous avons parlé dans le cadre des objets disproportionnés (figure 1.4), et où les chats laissent couler en guise de larmes de véritables jets d'eau, une image qui laisse croire qu'ils auraient pu sauver Pauline s'ils avaient mis plus tôt cette faculté à profit.

Ces situations où le corps échoue dans une fonction pour s'adonner à un acte inutile, où il voit une part de lui multipliée alors qu'une autre se rapetisse, ou encore où il ne semble être construit que pour représenter un défaut de l'esprit, sont nombreuses dans le *Struwwelpeter* : le grotesque, le burlesque et le carnavalesque sauront en faire ressortir le caractère ludique. Car avec Bergson, nous avons pu voir que le rire est soulevé par « le raide, le tout fait, le mécanique, par opposition au souple, au continuellement changeant, au vivant ⁷⁰ »; mais l'anthropomorphique peut provoquer le rire, lui aussi. C'est encore une fois le corps prenant le pas sur l'âme, mais alors un corps sale, imparfait, plutôt que mécanique et aseptisé.

⁷⁰ Henri Bergson, *op. cit.*, p. 100.

CHAPITRE II

LE CORPS GROTESQUE AU SEIN DU COMIQUE INFANTILE

« C'est ce hiatus entre l'existence et l'essence qui provoque le rire, ce décalage permanent entre ce que nous sommes et ce que nous devrions être. ¹ »

— Georges Minois

Les définitions du rire sont certainement aussi nombreuses qu'il y a eu de théoriciens pour s'attaquer à la question, mais les spécificités de chacune se dirigent au fond vers un même point central : l'écart par rapport à ce qui est attendu. Dans le cas de l'humain et de manière générale, la réponse à l'attente consiste principalement en la maîtrise de l'esprit. Fier de se distinguer de l'animal, l'homme convoque la raison pour affirmer sa supériorité sur les autres formes de vie. Selon cette prétention, le corps est relégué à la fonction d'enveloppe de l'esprit, et la raison se présente comme maîtresse du logis. De même, les puissances « divines », reconnues par l'humain comme supérieures à lui, sont souvent incorporelles, ou encore procèdent d'une matière immortelle. Mais l'homme, tant qu'il vit, ne peut qu'échouer à se conformer totalement à cet idéal, bien qu'il aspire à s'en rapprocher en reléguant à l'arrière-plan ce qu'il est aussi par ailleurs : « un pantin ridicule, nu, qui a un sexe, qui pète et qui rote, qui défèque, qui se blesse, qui tombe, qui se trompe, qui se fait mal, qui enlaidit, qui vieillit et qui meurt ² ». Ce sont ces caractéristiques du corps que le grotesque met en évidence, et l'on ne s'étonnera pas de les retrouver dans le *Struwwelpeter* puisqu'elles sont à la base du comique infantile, l'enfant étant bien loin de cet idéal, soumis qu'il est au dressage du corps et de l'esprit. L'imperfection, la saleté et le monde inversé ont ainsi une place de choix dans l'oeuvre, provoquant le rire par leur écart avec ce qui est attendu.

¹ Georges Minois, *Histoire du rire et de la dérision*. Paris, Fayard, 2000, p. 96.

² *Ibid.*, p. 96.

2.1 Le *Struwwelpeter*, à la fois grotesque et grobian

« Struwwelpeter is everything one is not supposed to become. ³»

- Jack Zipes

Le précédent chapitre a mis en relief la surenchère dans l'oeuvre d'Hoffmann, créée par la répétition et l'effet « boule de neige » dont traite Bergson, mais aussi par certains objets dont la taille, dans l'illustration, prend des proportions exagérées. De même, la démarche des personnages, et leurs attitudes excessives dans des situations données, ont montré ce que Freud, grand révélateur des limites de la raison, nomme une dépense de gestes superflue, et qui contribue à la création d'un comique bouffon. Dans ces exemples, nous avons déjà la base du style grotesque, dont « l'exagération, l'hyperbolisme, la profusion, l'excès, sont, de l'avis général, les signes caractéristiques les plus marquants », selon ce qu'a établi Mikhaïl Bakhtine dans son essai *L'oeuvre de François Rabelais*⁴.

Si on associe souvent, depuis la publication de cet ouvrage, le rire grotesque à la culture médiévale, c'est qu'on y voit, selon Georges Minois, une contestation de l'ordre, du monde, du clergé et de l'autorité, exercée pourtant sans risque pour ces instances :

Les rires du Moyen Âge, même les plus gras et les plus obscènes, sont des rires clairs, confiants, d'un monde qui a atteint un certain équilibre, qui ne se remet pas en cause, et qui jouit d'une telle force vitale qu'il peut se payer le luxe de rire de lui-même. *Le rire du Moyen Âge est un rire d'enfants*. Même quand il met le monde à l'envers, dans le carnaval ou la fête des fous, il n'y croit pas un instant.⁵

Comme si l'humour, au Moyen Âge, était resté au stade infantile. On aura donc raison de situer, socialement et historiquement, le comique grotesque avant la Renaissance, bien que cette forme d'humour ait perduré et qu'elle reste celle qui est privilégiée par l'enfant, qui découvre lentement les lois du monde et s'amuse des incongruités, au fur et à mesure de son apprentissage. Pour Charles Baudelaire, c'est précisément ce caractère infantile du grotesque qui en fait un genre artistique privilégié, plus près du véritable créateur :

³ Jack Zipes, « Introduction » in *The Lion and the Unicorn*, vol. 20, n°2, décembre 1996, p. 153.

⁴ Mikhaïl Bakhtine, *L'oeuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*. Paris, Gallimard, 1970, p. 302.

⁵ Georges Minois, *op. cit.*, p. 214. Nous soulignons.

Le comique est, au point de vue artistique, une imitation ; le grotesque, une création. Le comique est une imitation mêlée d'une certaine faculté créatrice, c'est-à-dire d'une idéalité artistique. [...] Le rire causé par le grotesque a en soi quelque chose de profond, d'axiomatique et de primitif qui se rapproche beaucoup plus de la vie innocente et de la joie absolue que le rire causé par le comique de moeurs.⁶

Pour le poète, c'est justement cette joie qui est le caractère premier du rire de l'enfant : « la joie de recevoir, la joie de respirer, la joie de s'ouvrir, la joie de contempler, de vivre, de grandir⁷ », joie qui se distingue du « comique de moeurs », qui destitue l'illusion de maîtrise acquise. Le grotesque proposerait ainsi un rire naïf, où ce n'est pas le ridicule de l'autre qui est mis en jeu, mais sa propre inadéquation au monde, même s'il est représenté par l'image d'autrui.

C'est ce qui explique sans doute que le personnage de Struwwelpeter ait remporté un si vif succès auprès des jeunes de trois à six ans, avec ses longs cheveux dépeignés et ses ongles démesurés⁸. Dans cette image, le destinataire reconnaît son corps, dont il commence à comprendre certains fonctionnements, comme l'allongement des ongles et des cheveux, mais qui sont cette fois poussés à la caricature. Par ces caractéristiques corporelles, Struwwelpeter laisse voir des exagérations physiques, mais surtout un excès d'entêtement qui le rend à la fois inapte, car ses ongles l'empêchent assurément de faire plusieurs activités, et admirable

⁶ Charles Baudelaire, « De l'essence du rire et généralement du comique dans les arts plastiques » in *Curiosités esthétiques. L'art romantique et autres oeuvres critiques*, Paris, Garnier Frères, 1962, p. 254.

⁷ *Id.*

⁸ Comme nous l'explique Michel Defourny dans son historique de l'album, le personnage n'était pas au départ destiné à avoir une si grande place, et c'est à la suite des réactions positives d'enfants qu'il s'est retrouvé en couverture : « En arrivant à la dernière page [de la première édition], le jeune lecteur découvre un étrange personnage aux cheveux touffus et hérissés ; une partie de ceux-ci retombe sur son visage au point de le lui masquer presque. Les ongles de ce garçon solidement campé sur ses deux jambes sont monstrueusement longs. À vrai dire Struwwelpeter ou Pierre l'ébouriffé se trouve là presque par hasard. Si le fameux cahier d'écolier avait eu une page en moins, Pierre ne serait peut-être jamais passé à la postérité. Le docteur Hoffmann a expliqué qu'ayant achevé ses histoires, il se retrouvait avec une page blanche en trop. Comme son inspiration touchait à sa fin, il pensa alors à l'horrible personnage qu'il avait l'habitude de griffonner et dont raffolaient ses petits malades. Cette figure a frappé à ce point l'imagination des enfants que ces derniers prirent rapidement l'habitude de désigner l'ouvrage du nom de cet antihéros : Struwwelpeter. C'est ainsi que, dès la troisième édition, Pierre l'ébouriffé gagna la couverture et donna pour toujours son nom à l'album désormais célèbre du docteur Hoffmann. » Michel Defourny, « Struwwelpeter, Francfort 1845 – Bruxelles 1995 », in Collectif. *Autour de Crasse-Tignasse. Actes du Colloque de Bruxelles augmentés et illustrés*. Bruxelles, Théâtre du Tilleul, 1996, p. 10.

puisque ces traits sont les preuves visibles de sa résistance aux parents, qui voudraient à l'occasion le détourner de ses jeux pour le garder propre et obéissant aux lois. Struwwelpeter est ainsi l'enfant qui assume jusqu'au bout son intégrité corporelle, au-delà des modes et des impératifs culturels. Et même si « chacun crie avec horreur : "Pouah, Crasse-Tignasse, pouah !" »⁹, le personnage ne s'en laisse pas imposer, il continue d'assumer ses « triomphes » physiques.

En étudiant le développement humoristique de l'humain selon l'âge, Paul McGhee a constaté que, de trois à six ans, « l'essentiel de l'humour [...] est basé sur l'incongruité des formes et des objets »¹⁰, ce qui implique les caractéristiques corporelles. Nelly Feuerhahn ajoute à cette constatation que, pour l'enfant :

le rire, d'abord objet d'observation de soi, est devenu un *indice d'appréciation humoristique des incongruités*. La notion d'incongruité combine à la fois la surprise et l'invraisemblance en regard des attentes dans une situation donnée. Est incongru ce qui ne convient pas, ce qui déroge aux usages et à la bienséance. Le non-sens qui résulte de la perception de l'incongruité correspond à un écart par rapport au sens conventionnel, ou encore à un sens nouveau autour duquel se restructure la perception d'ensemble.¹¹

Ainsi, la figure du Struwwelpeter convoque des segments du corps (ongles et cheveux) que l'enfant a déjà eu le loisir d'observer et dont il sait qu'ils allongent et doivent être coupés fréquemment. Toutefois, elle plaît et fait rire en poussant les propriétés particulières de ces deux parties à leur extrême, selon cette loi du grotesque qui « s'intéresse à tout ce qui sort, fait saillie, dépasse du corps, tout ce qui cherche à lui échapper »¹². Avant de voir l'illustration en question, le lecteur avait compris que les ongles poussaient et que les cheveux s'emmêlaient, mais il n'avait pas nécessairement considéré que la situation pouvait prendre de telles proportions. On voit ainsi chez Pierre l'ébouriffé le même type d'exagération physique

⁹ Heinrich Hoffmann, *Crasse-Tignasse*, trad. de l'allemand par Cavanna, Paris, L'école des loisirs, 2005, p. 9.

¹⁰ Traduit et rapporté dans Nelly Feuerhahn. *Le comique et l'enfance*. Paris, Presses universitaires de France, 1993, p. 221.

¹¹ *Ibid.*, p. 220. C'est l'auteure qui souligne.

¹² Mikhaïl Bakhtine, *op. cit.*, p.315.

que chez Gargantua, modèle exemplaire du comique grotesque, qui, à un an et dix mois, « avoit presque dix et huyt mentons¹³ ».

Si c'est à Rabelais qu'un francophone pensera immédiatement en entendant parler d'une parodie corporelle et d'une mise en scène des travers physiques humains, il n'en va pas nécessairement de même pour l'Allemand, dont l'image associative sera celle de Grobian plus que de Gargantua ou de Pantagruel. Paru en 1551, soit un peu moins de vingt ans après *Pantagruel*, le *Grobianus* de Friedrich Dedekind, traduction allemande d'un ouvrage latin, a marqué l'Allemagne de la Renaissance au point qu'un courant populaire en est directement né : le grobianisme¹⁴. S'il est encore maintenant presque inconnu dans le reste du monde, il n'en demeure pas moins qu'on peut difficilement aborder le grotesque sans le mentionner, puisqu'il emprunte les mêmes stratégies bien qu'il se donne pour un traité de bienséance. Dans sa préface à une édition allemande du *Grobianus*, Kaspar Scheidt classera l'oeuvre dans le domaine du « Tischzuchten », c'est-à-dire de l'art de bien se tenir à table¹⁵. Mais le résumé qu'en fait Maria Lypp rend bien compte du registre dans lequel se situe cet art :

Vor dem Essen darf man die Hände nicht waschen, weil man sie wieder abtrocknen muß und in dieser Zeit ein anderer den besten Platz am Tisch besetzen könnte; lange Fingernägel sind ehrenvoll, weil auch der Falke, das königliche Tier, mit Krallen geziert ist; gelbe Zähne sind schön, denn sie haben die Farbe des Goldes und dergleichen mehr. In Grobian triumphiert das Animalische.¹⁶

Avec cet éloge des mains sales et de l'égoïsme, des ongles trop longs, comme ceux du Struwwelpeter, des dents jaunies et de l'animalité, on croit avoir devant les yeux un texte humoristique du même type que ceux du grotesque rabelaisien. Mais Bakhtine nous prévient

¹³ François Rabelais, *Gargantua*. Paris, Le livre de Poche, 1972, p. 71 – 73.

¹⁴ Nelly Feuerhahn, *op. cit.*, p. 72.

¹⁵ Kaspar Scheidt, « Vorwort » in Friedrich Dedekind. *Grobianus, verdeutscht von Kaspar Scheidt*. Halle, Max Niemeyer, 1882, p. III.

¹⁶ Maria Lypp, « Tiere und Narren. Komische Masken der Kinderliteratur » in *Komik im Kinderbuch : Erscheinungsformen des Komischen in der Kinder- und Jugendliteratur*. München, Juventa Verlag, 1992, p. 49.

Traduction libre : « Avant le repas, on ne doit pas se laver les mains, parce qu'on devra encore se les sécher et que, pendant ce temps, un autre pourrait s'asseoir à la meilleure place à table ; les longs ongles sont honorables, parce que le faucon, l'animal royal, est lui aussi muni de griffes ; les dents jaunes sont belles, car elles ont la couleur de l'or, etc. Chez Grobian, c'est l'animalité qui triomphe. »

de nous garder de cette analogie, car il s'agirait plutôt d'une stratégie où la morale est à l'honneur :

Les grobianistes ont hérité du réalisme grotesque, des images de la vie matérielle et corporelle, ils ont subi l'influence directe des formes carnavalesques de la fête populaire. [...] Mais la tendance moralisatrice et politique des grobianistes (Dedekind, Scheidt, Fischart) confère à ces images une signification réprobatrice. Dans sa préface à son *Grobianus* Dedekind parle des Lacédémoniens qui montraient à leurs enfants des esclaves ivres pour les dégoûter de l'ivrognerie. Les personnages de saint Grobianus et des grobianiens qu'ils ont mis en scène sont consacrés aux mêmes buts. La nature positive de l'image est par conséquent subordonnée au but négatif de ridiculisation par le biais de la satire et de la condamnation morale.¹⁷

Cette définition que Bakhtine donne du grobianisme, c'est bien celle que l'on pourrait apposer au *Struwwelpeter*, car les histoires revêtent toutes en effet, sauf peut-être celle du personnage titre, un caractère moral : on ne doit pas être méchant, jouer avec des allumettes, se moquer des gens de race noire, s'attaquer à plus faible que soi, sucer ses pouces, refuser de manger sa soupe, gigoter à table, être distrait, ni sortir dans la tempête. Mais la morale ultime modifie-t-elle réellement le plaisir provoqué par ces récits ? Pour répondre à cette question, on pensera à la Sophie de la Comtesse de Ségur, qui multipliait les « accident[s] causé[s] par une idée ¹⁸ », et qui, malgré le fait qu'elle ait toujours eu à en subir les conséquences, est restée bien plus célèbre que les exemplaires Camille et Madeleine. C'est ce qui fera dire à Sophie de Mijolla-Mellor que, si ce personnage « conserve une inaltérable fraîcheur, c'est bien parce qu'au-delà de l'intention moralisante, ce sont les souvenirs d'une petite fille libre et intelligente qu'elle rappelle¹⁹ ». Chez Heinrich Hoffmann, il est certes difficile de savoir si les personnages sont intelligents, vu le peu d'informations qu'il nous est donné sur eux, mais ils sont assurément libres, comme l'était sans doute aussi la figure de Grobian ; c'est donc dire que les conséquences ne priment pas sur le déroulement de l'histoire. Ainsi le grotesque et le grobianisme, même s'ils sont nés d'objectifs inverses, semblent produire les mêmes effets puisque l'on retiendra principalement leurs traits généraux : dans les deux cas, la nature, le corps et le plaisir l'emportent sur la raison, l'esprit et le devoir, ce qui provoque un rire

¹⁷ Mikhaïl Bakhtine, *op. cit.*, p. 72 – 73.

¹⁸ Comtesse de Ségur, *Oeuvres – tome I. Édition établie et annotée par Claudine Beaussant*. Paris, Robert Laffont, 1990, p. 352.

¹⁹ Sophie de Mijolla-Mellor, *L'enfant lecteur, de la Comtesse de Ségur à Harry Potter. Les raisons du succès*. Paris, Bayard, 2006, p. 20.

joyeux. Il faut toutefois admettre que la différence entre les deux genres s'est tissée géographiquement, car certaines régions n'ont jamais admis le grobianisme, qui impliquait un rire contraire à leur culture humoristique. Comme l'explique Nelly Feuerhahn :

Cette parodie des mauvaises manières [...] n'a pas trouvé son terrain d'élection en France, où les parodies s'attaquent plus généralement aux excès du grand style, c'est-à-dire aux *belles* manières. La stigmatisation de comportements dont le point commun est l'excès se manifeste différemment d'une culture à l'autre. En Allemagne, où la société de cour ne connut pas la même suprématie qu'en France [...], la dérision ne porte ni sur les mêmes normes, ni sur les mêmes groupes sociaux. Le recours à une grossièreté affectée trouve dans notre culture un équivalent raffiné avec les fables, les deux jouant sur l'ambiguïté d'une confusion entre l'humanité et l'animalité, mais le déplacement métaphorique dans l'univers animal est la trace laissée par les contraintes de l'idéal classique sur la culture française.²⁰

Cette subtile nuance nous permet de voir que, pour les Allemands²¹, le grobianisme a sensiblement la même valeur que le grotesque pour les Français, bien que les deux genres ne soient pas pour autant permutables d'une culture à l'autre. On en déduira donc que les enfants percevront indistinctement le grotesque et le grobianisme, car ils sont encore dans la phase d'apprentissage des codes sociaux propres à leur culture, et ne sont pas instruits des particularités politiques de leur peuple. Ainsi, on pourra croire que, même si le *Struwwelpeter* est rattaché plus fréquemment au grobianisme qu'au grotesque en regard de son moralisme, sa popularité dans le monde francophone n'aurait pas dû en être entachée ; mais ce serait oublier l'importance du rôle du parent dans le choix des livres pour son enfant. Dans le cas de l'Allemagne ou du monde anglo-saxon, Feuerhahn rappelle que « l'album enthousiasma d'abord les adultes qui firent ensuite son succès en le proposant à leurs enfants²² », enthousiasme qui ne pouvait évidemment pas naître chez un lecteur adulte, pour qui l'oeuvre renfermait un message politique antiéthique. Dans le monde allemand cependant, on rattache sans hésitation Grobian au Struwwelpeter en le traitant comme son prédécesseur, sans oublier

²⁰ Nelly Feuerhahn, *op. cit.*, p. 74 C'est l'auteure qui souligne.

²¹ Ainsi que pour les Anglo-Saxons, selon Feuerhahn, car leur « esprit baroque [...] supporte également mieux le mélange des genres ». (*Ibid.*, p. 74) C'est ce qui explique, selon l'auteure, que le *Struwwelpeter* ait connu une bonne réception en Angleterre et aux États-Unis, notamment par la traduction de Mark Twain.

²² Nelly Feuerhahn, *op. cit.*, p. 76

toutefois la distanciation qu'impose la découverte du statut de l'enfance entre les deux publications :

Das Lachen gilt der Dramatisierung des Körpers, der unbändigen, ins Groteske ausufernden Leiblichkeit. Dieses Lachen ist ein konstantes Element der komischen Kinderliteratur geblieben; es basiert auf der Tatsache, daß Kinder mit dem Wachstumsprozeß ihres Körpers und zugleich mit der Disziplinierung ihrer Körperfunktionen beschäftigt sind. Grobian ist die prototypische Negativfigur der Kinderliteratur – aber er wird nicht bestraft. Seine triumphale Botschaft lautet: *Bleib ein Grobian!* Freilich ist dies ironisch gesprochen. Bemerkenswert ist hierbei, daß Erziehung ganz der Ironie anvertraut wird. Das unterscheidet Grobian von Struwwelpeter, als dessen Stammvater er oft gesehen wird. Zwischen Grobian und Struwwelpeter liegt die historische Ausbildung der Kindheit als eines eigenen sozialen Status.²³

Ainsi, la formule « Bleib ein Grobian! » (Reste un Grobian !) chez Dedekind serait à entendre sur le mode ironique, alors que le même message, chez Hoffmann, s'imposerait plus « sérieusement » comme instruction à l'enfant. Mais peu importe le caractère ironique ou moralisateur du message, le destinataire retiendra ce qui plaît et fait rire, autant dire ici le fonctionnement du corps, corps qui est chez l'enfant, comme dans le grotesque bakhtinien, « en mouvement », « jamais prêt ni achevé », « toujours en état de construction, de création »²⁴. Ainsi quand un ou une protagoniste de l'album se blesse, se mouille, danse pour se débarrasser du feu qui la brûle, est trempé dans l'encre ou emporté dans la tempête, c'est tout ce cercle de construction et de reconstruction qui est mis en jeu ; le corps, chez Hoffmann, n'est jamais innocent, et c'est ce qui place le comique à l'avant-plan, bien que les scénarios contiennent tous aussi quelque chose de tragique.

²³ Maria Lypp, *op. cit.*, p. 50. Nous soulignons. Traduction libre : « Le rire concerne la dramatisation du corps et de l'indomptable matérialité physique, qui déborde dans le grotesque. Ce rire est resté un élément constant de la littérature enfantine comique : il se fonde sur le fait que les enfants sont préoccupés à la fois par la croissance de leur corps et par la maîtrise de leurs fonctions corporelles. Grobian est la figure négative prototypique de la littérature enfantine – mais il n'est pas puni. Son message triomphal signifie : « Reste un Grobian ! » Cela est certes dit ironiquement. On remarque ici que l'instruction est confiée entièrement à l'ironie. Cela distingue Grobian du Struwwelpeter, le premier étant souvent perçu comme l'aïeul du second. Entre Grobian et le Struwwelpeter, il y a cette élaboration historique de l'enfance comme un statut social particulier. »

²⁴ Mikhaïl Bakhtine, *op. cit.*, p. 315.

2.2 Corps, facétie et déshumanisation comme envers du tragique

« Dès que le souci du corps intervient, une infiltration comique est à craindre. ²⁵ »

- Henri Bergson

C'est d'abord l'importance donnée au corps qui permet de distinguer la comédie de la tragédie, car les événements en eux-mêmes pourraient souvent être classés indifféremment dans une ou l'autre de ces catégories. C'est vrai dans le grotesque, car, comme nous l'indique Bakhtine, dans l'oeuvre de Rabelais, « la projection d'excréments, l'arrosage d'urine, la grêle d'injures scatologiques déversée sur le vieux monde agonisant [...] constitue ses *joyeuses funérailles*²⁶ ». Ainsi une occasion de tristesse, par sa conjonction aux rejets corporels, devient un moment de rire et de danse, voire de renaissance, car l'accent est alors mis sur le fait que la décomposition de la vie sert son renouvellement. À l'inverse, Bergson constate que « les héros de tragédie ne boivent pas, ne mangent pas, ne se chauffent pas. Même autant que possible, ils ne s'assoient pas. S'asseoir au milieu d'une tirade serait se rappeler qu'on a un corps ²⁷ », corps qui chasse automatiquement la grandeur du coeur ou de l'esprit. On pourra objecter à cette analyse que, en littérature pour la jeunesse et en particulier dans les contes de fées, le corps est souvent mis à l'épreuve et ne convoque pas le rire pour autant. Dans « Les sept corbeaux ²⁸ » des frères Grimm, par exemple, plusieurs manifestations du corps surgissent sans qu'il y ait pour autant émergence du comique : les frères se transforment en corbeaux, la nourriture est fréquemment convoquée, la protagoniste s'assoit, et va jusqu'à se couper naturellement un doigt pour s'en servir comme d'une clé. Toutefois, il n'y a jamais insistance sur le corps, ni excès en quoi que ce soit : on nous dit d'abord que la petite fille « ne prit avec elle rien d'autre [...] qu'une miche de pain pour la faim, une petite cruche d'eau pour la soif, et une petite chaise pour la fatigue ²⁹ », ce qui réduit les besoins du corps au strict nécessaire. Puis, lorsque vient le moment de la mutilation, le sang et la souffrance sont complètement effacés, pour l'exaltation de la grandeur d'âme de l'héroïne : « Elle voulait

²⁵ Henri Bergson, *Le rire – essai sur la signification du comique*. Paris, Presses universitaires de France, 2007, p. 40.

²⁶ Mikhaïl Bakhtine, *op. cit.*, p. 178. C'est l'auteur qui souligne.

²⁷ Henri Bergson, *op. cit.*, p. 40.

²⁸ Grimm, « Les sept corbeaux » in *La lumière bleue et autres contes*. Paris, Gallimard, 1999, p. 32 – 39.

²⁹ *Ibid.*, p. 35.

sauver ses frères et n'avait pas la clé d'accès à la Montagne de Verre. En bonne petite soeur, elle prit un couteau, se coupa un petit doigt, le fourra dans la serrure du portail et réussit à l'ouvrir.³⁰» Quant à la transformation de l'humain en animal, nous verrons plus loin que, pour que le comique surgisse, il doit y avoir personnification, c'est-à-dire un mélange d'humanité et d'animalité, ce qui n'est pas le cas dans les *Märchen*, où la métamorphose ne propose pas d'hybridation. Dans le cas des « Sept corbeaux », à peine le père a-t-il prononcé le vœu de voir ses fils transformés « qu'il entendit un battement d'ailes au-dessus de sa tête dans les airs, regarda en hauteur et vit sept corbeaux noirs comme du charbon voler çà et là³¹». Le changement est immédiat, sans transition, et on ne pourrait faire la différence entre les animaux innés et les personnes transformées³². La fatalité joue aussi un rôle important, contrairement à ce qui se produit dans les récits du *Struwwelpeter*, où les protagonistes sont responsables des conséquences qui surgissent.

Le tableau 2.1 montre ces conséquences associées aux désobéissances des enfants et laisse voir, des deux côtés, l'importance de la corporéité. Dans le cas des désobéissances, elles impliquent toutes le corps, bien qu'il s'agisse parfois de celui de l'autre : Frédéric blesse les corps, Ludwig, Kaspar et Wilhelm se moquent d'un corps différent du leur, et le chasseur poursuit le corps animal. Pour ce qui est des conséquences, cependant, c'est toujours le corps propre qui est atteint. Deux cas impliquent la mort (3 et 7), deux autres la mutilation (2 et 6), quatre le fait de tomber et/ou d'être trempé (4, 5, 8 et 9) et un le fait de s'envoler (10). Le dernier conte est toutefois plus ambigu, car, comme nous l'avons montré dans notre premier chapitre, il sera aisé de voir dans cet envol un événement excitant et libérateur plus que néfaste, d'autant qu'il s'agit d'une issue fantaisiste, par opposition aux autres conclusions, beaucoup plus réalistes.

³⁰ *Ibid.*, p. 37

³¹ *Ibid.*, p. 35

³² Il est cependant fréquent qu'ils sachent parler et puissent ainsi eux-mêmes communiquer avec leur sauveur ou salvatrice pour lui raconter leur aventure. Cela ne constitue par pour autant un anthropomorphisme comique, car on ne s'étonne jamais d'entendre un animal parler dans un conte de fées.

Tableau 2.1

Schéma des désobéissances et des conséquences des protagonistes selon chaque histoire

	Histoire	Désobéissance	Conséquence
1	Der Struwwelpeter	Struwwelpeter refuse de se laisser couper les ongles et de se peigner les cheveux.	Aucune : la moquerie des gens ne paraît pas l'affecter.
2	Die Geschichte vom bösen Friederich	Friederich détruit des objets, martyrise les animaux, fouette sa nourrice.	Il se fait mordre par un chien et doit rester au lit, malade, pendant que l'animal mange son repas.
3	Die gar traurige Geschichte mit dem Feuerzeug	Pauline joue avec des allumettes, en sautant et en dansant.	Meurt brûlée.
4	Die Geschichte von den schwarzen Buben	Ludwig, Kaspar, et Wilhelm se moquent d'une personne de race noire.	Ils sont trempés dans l'encre et deviennent eux aussi noirs.
5	Die Geschichte vom wilden Jäger	Le chasseur part chasser le lièvre.	La situation se retourne contre lui, le lièvre le chasse, et il tombe dans un puits.
6	Die Geschichte vom Daumenlutscher	Konrad suce ses pouces.	Le tailleur vient et les lui coupe.
7	Die Geschichte vom Suppen-Kaspar	Kaspar refuse de manger sa soupe.	Il meurt de faim au quatrième jour de jeûne.
8	Die Geschichte vom Zappel-Philipp	Philipp gigote à table.	Sa chaise se renverse, il tombe, se retient à la nappe et entraîne tout le repas dans sa chute.
9	Die Geschichte vom Hanns Guck-in-die-Luft	Hanns marche sans regarder devant lui.	Il tombe dans la rivière, qui emporte son cartable.
10	Die Geschichte vom fliegenden Robert	Robert sort lors d'une tempête, avec son parapluie.	La tempête l'emporte haut dans le ciel.

Pour ce qui est de l'histoire du *Struwwelpeter*, Feuerhahn y voit la conséquence suivante : « les gens le rejettent de la communauté des enfants gentils³³ ». Nous ne partageons pas cette position, car les commentaires des autres sur son apparence ne semblent pas lui être un motif de honte ; si tel était le cas, il serait facile pour lui de remédier à la situation³⁴. Alors que les conséquences sont irrévocables dans le cas de tous les autres personnages, sauf peut-être de Robert, *Struwwelpeter* peut décider quand il le souhaite de se conformer aux normes. Sa résistance dénote non pas la honte, mais la fierté.

Cette considération des désobéissances et de leurs conséquences fait ressortir que le corps se trouve directement au centre de chaque histoire, qui l'implique à la fois comme cause et comme finalité. L'importance de trois types de finalités, chute, mort et mutilation n'étonne pas quand on voit dans quelles situations le corps amuse l'enfant. Albertine Deletaille, si elle croit que le sadisme n'a pas sa place en littérature destinée aux enfants de deux à sept ans, admet tout de même que l'on est « parfois étonné de constater quelles sont les situations qui font rire à cet âge-là : trébucher, tomber, être mal boutonné³⁵ ». Robert Escarpit ajoute à la discussion, témoignant de sa propre expérience d'enfant, qu'outre ces situations, la violence peut effectivement être un motif de plaisir et de rires pour le jeune lecteur :

J'ai eu *Pierre l'ébouriffé* entre les mains quand j'étais enfant ; il ne m'a pas spécialement traumatisé. D'autre part, mes images d'Épinal d'enfance, les images d'Épinal traditionnelles, étaient d'une cruauté féroce : on y découpe les gens en rondelles, on coupe des têtes, le sang jaillit de tous les côtés, on brûle les gens. C'est épouvantable et très amusant. J'étais ravi quand je lisais ça.³⁶

Ainsi le *Struwwelpeter* rappelle les images d'Épinal en fait de violence, sans doute par son caractère graphique et explicite. Dans la définition d'Escarpit d'un sadisme comique, on voit immédiatement la distinction avec le sadisme du conte de fées (en particulier du *Märchen*

³³ Nelly Feuerhahn, *op. cit.*, p. 66.

³⁴ Ce trait de passivité propre au personnage n'est pas innocent et sera approfondi dans la section 3.1 du chapitre suivant, en ce qui a trait à son rapport à la mort.

³⁵ Albertine Deletaille, « Ma conception des albums pour enfants de deux à sept ans », in *L'enfant, l'image et le récit*, La Haye, Mouton Éditeur, 1977, p. 35.

³⁶ *Ibid.*, p. 41. (section « Discussion »)

allemand), où le passage du corps en second plan confère à la violence un caractère certes fascinant³⁷, mais non comique. Alors que le conte contribue à créer un effet d'angoisse chez le lecteur, qui sera racheté par la fin heureuse, l'exagération des situations de violence chez Hoffmann ne donne pas même à la peur l'occasion de naître, car le seuil du tragique est tout de suite dépassé de manière à céder la place à la situation comique. Claudia Rathman a observé dans plusieurs dessins animés modernes pour enfants que, bien que le corps subisse des violences importantes, il n'y a jamais surgissement du sentiment de peur ou d'empathie, car on voit tout de suite dans la figure dessinée certaines exagérations qui « déshumanisent » le personnage³⁸. Georges Minois partage aussi cet avis, selon lequel l'exagération du malheur amène un renversement de l'angoisse au profit du rire :

La vision sérieuse s'accompagne d'interdits, de restrictions, de peur et d'intimidation. À l'inverse, la vision comique, liée à la liberté, est une victoire sur la peur. Dans la fête carnavalesque, on détruit, on réduit, on renverse, on se moque de tout ce qui fait peur : images comiques de la mort, supplices joyeux, incendies d'une construction grotesque baptisée « enfer »; le sacré, les interdits, les tabous transgressés n'existent plus pour un moment ; on rit de ce que l'on craignait.³⁹

C'est donc dire que la violence poussée à l'extrême dérange moins que si elle n'est qu'abordée. Par ailleurs, les personnages du *Struwwelpeter* procèdent de la facétie, comme les figures de la fête de fous, et se débarrassent ainsi de la complexité qui fait l'humain pour n'en conserver que des marques très générales. Avant de les voir subir les pires malheurs, on ne connaît rien d'eux, sauf le défaut qui les mènera à la désobéissance : Hanns est toujours distrait, Frédéric méchant, et Phillip trop actif, du moins quand vient le moment du repas.

³⁷ Dans *Psychanalyse des contes de fées*, Bruno Bettelheim a développé cet aspect du conte comme révélateur de fantasmes infantiles de violence et n'hésite pas à y voir une influence positive chez l'enfant, bien qu'elle inquiète fréquemment les parents : « Tel conte précis peut en effet angoisser l'enfant, mais à mesure qu'il se familiarise avec les contes de fées, les aspects effrayants tendent à disparaître, tandis que les traits rassurants gagnent en importance. *Le déplaisir initial de l'angoisse devient alors le grand plaisir de l'angoisse affrontée avec succès et maîtrisée.* Les parents qui ne veulent pas croire que leur enfant a des désirs de meurtre et a envie de mettre en morceaux choses et gens croient que leur petit doit être mis à l'abri de telles pensées (comme si c'était possible !). En interdisant à l'enfant de connaître des histoires qui lui diraient implicitement que d'autres enfants que lui ont les mêmes fantasmes, on lui laisse croire qu'il est le seul au monde à imaginer de telles choses. Il en résulte que ses fantasmes prennent pour lui un aspect effrayant. » Bruno Bettelheim, *Psychanalyse des contes de fées*. Paris, Robert Laffont, 1976, p. 190. C'est l'auteur qui souligne.

³⁸ Claudia Rathmann, *Was gibt's denn da zu lachen ?* Erfurt, Verlag Reunhard Fischer, 2004, p. 34.

³⁹ Georges Minois, *op. cit.*, p. 138.

Ces deux derniers personnages, par leurs actions, rappellent les fous des cours de la Renaissance, dont les comportements consistaient fréquemment en des tours tels que « tirer la nappe pendant le festin » et « martyriser les animaux ⁴⁰ ». Certes leurs actions leur seront reprochées, ce qui n'aurait pas été le cas avec le fou, mais elles n'en sont pas moins drôles pour le spectateur, destinataire de l'album dans ce cas-ci. Le sort du fou, comme celui des enfants terribles de l'oeuvre d'Hoffmann, n'intéresse pas ; il ne vaut que par ses actions et son talent à faire surgir le rire.

Au sujet de cette généralisation, le constat que Bergson fait à propos des titres de pièces comiques et tragiques est révélateur. L'auteur constate qu'un

drame, même quand il nous peint des passions ou des vices qui portent un nom, les incorpore si bien au personnage que leurs noms s'oublient, que leurs caractères généraux s'effacent, et que nous ne pensons plus du tout à eux, mais à la personne qui les absorbe ; c'est pourquoi le titre d'un drame ne peut guère être qu'un nom propre. Au contraire, beaucoup de comédies portent un nom commun : *l'Avare*, le *Joueur*, etc.⁴¹

Der Struwwelpeter, constitué d'un nom propre et d'un déterminant, se situe à mi-chemin entre les deux formes, ce qui est difficilement transposable dans la langue française⁴². Le titre met en scène un personnage appelé « Peter », qu'il fait passer du côté de la familiarité en faisant intervenir l'article. L'adjectif participe quant à lui à un effet comique, puisque c'est le vice mis en scène dans le conte qui se situe à même le titre. Bergson complète d'ailleurs sa démonstration en disant : « Si je vous demande d'imaginer une pièce qui puisse s'appeler *le Jaloux*, par exemple, vous verrez que *Sganarelle* vous viendra à l'esprit, ou *George Dandin*,

⁴⁰ Nelly Feuerhahn, *op. cit.*, p. 26.

⁴¹ Henri Bergson, *op. cit.*, p. 12.

⁴² On retrouvera cette forme en français dans le cas des adjectifs placés à la gauche du prénom, par exemple : « Le petit Pierre », mais l'effet ne fonctionne pas avec le terme « ébouriffé ». Néanmoins, le fait qu'on ne puisse pas dire, en français, « le Pierre » comme on dirait, en allemand, « Der Peter », rend caduc l'effet qui pourrait en ressortir. « Le méchant Frédéric », présent dans la majorité des traductions françaises, nous le prouve bien, car il n'apparente pas le nom propre à une forme générale. Dans la version originale, on a bien « der bitterböse Friederich », mais aussi seulement « der Friederich ». Ce qui se rapprocherait le plus comme effet, en français, est l'emploi du déterminant avec le patronyme (par exemple « la Dion », « la Tremblay »), qui dénote, comme en allemand, la familiarité. Toutefois, en allemand, l'expression s'emploie principalement pour les enfants, alors qu'en français elle se retrouve surtout pour désigner les adultes.

mais non pas Othello ; *le Jaloux* ne peut être qu'un titre de comédie.⁴³» De même, on n'aurait pas été surpris de voir *Les fourberies de Scapin* transformé en *Le fourbe Scapin*, mais *Le jaloux Othello* évoque une pièce humoristique, bien différente du drame de Shakespeare. Ainsi, le titre de l'album d'Hoffmann s'impose, avant même la lecture de l'oeuvre, comme un indice fort de la primauté du comique sur le tragique au sein des histoires. Le fait que le vice mis en jeu soit corporel, indiqué par l'adjectif « struwwel » ou « ébouriffé » accentue cet effet ; la jalousie peut être un vice tragique, mais pas le refus de se peigner.

2.3 L'absence d'hygiène

Refuser d'obéir aux normes de propreté les plus simples participe de l'enfance. Et pour l'enfant, Nelly Feuerhahn l'a compris, la conservation de la crasse peut prendre l'aspect d'une lutte pour le principe de plaisir :

Pierre l'ébouriffé, ou l'embroussaillé, selon les traductions, doit subir le martyre des critiques parce qu'il refuse de se laisser couper les cheveux et les ongles. Se soustraire aux règles d'hygiène les plus banales est une satisfaction régressive à laquelle rêvent bien des enfants. Ce faisant, Hoffmann propose la figuration d'un plaisir dont le sens est perdu pour les adultes. Dans l'image et le commentaire, l'enfant peut cependant lire son désir à travers les déformations du regard de l'adulte. [...] Jamais une image d'enfant propre et soigné, copie conforme du désir de l'adulte, n'aurait le sens hagiographique d'un martyre subi par celui qui revendique de garder son intégrité physique. À l'inverse, l'image de l'enfant ébouriffé visualise la résistance victorieuse au traitement hygiéniste des adultes.⁴⁴

On constate toutefois que Pierre, sur l'illustration, *n'est pas sale*. Ses ongles sont longs, mais, pour le peu qu'on en voit, ils semblent parfaitement blancs. Ses cheveux sont ébouriffés, mais on ne pourrait pas juger de leur propreté. Ses vêtements n'ont pas une seule tache, ses souliers paraissent cirés, ses mains sont blanches et son visage, aux joues et aux lèvres rouges, laisse presque croire à du maquillage. Dans le texte, on ne dit d'ailleurs rien au sujet de son odeur ; seule son apparence, en certains aspects précis, déroge à la norme. De tous les instruments de propreté, il n'y a donc réellement que le peigne et les ciseaux que Struwwelpeter rejette, ce qui laisse voir non de la paresse, mais justement un choix délibéré, une révolte contre des

⁴³ Henri Bergson, *op. cit.*, p. 12.

⁴⁴ Nelly Feuerhahn, *op. cit.*, p. 65 – 66.

pratiques culturelles et sociales auxquelles il souhaite encore échapper. D'ailleurs, Marie-Luise Könneker, qui s'est livrée à une importante recherche sur les textes qui ont inspiré Hoffmann, a découvert l'influence d'une caricature française de Paul Gavarni intitulée « Un enfant terrible qu'on a eu l'imprudence de laisser jouer avec un pot de pommade du Lion » (figure 2.1) dans la création du dessin du Struwwelpeter⁴⁵. Dans cette caricature, c'est précisément un instrument esthétique qui crée l'échevellement, de sorte que l'apparence finalement malpropre ne peut être associée à une négligence hygiénique.



Figure 2.1 Paul Gavarni, « Revers de médaille. Un enfant terrible », publié pour la première fois dans *La caricature*, 1840.

⁴⁵ Marie-Luise Könneker, *Dr. Heinrich Hoffmanns Struwwelpeter : Untersuchungen zur Entstehungs- und Funktionsgeschichte eines bürgerlichen Bilderbuchs*, Stuttgart, Metzler, 1977, p. 224 – 226.

La relative propreté du Struwwelpeter est cependant rejetée dans l'adaptation de Cavanna, qui entame ainsi le récit : « As-tu vu comme il est laid ? On dirait un vieux balai ! Longue et sale est sa tignasse ! C'est bien lui : Crasse-Tignasse ! ⁴⁶ » Le titre même implique une différence majeure d'avec celui d'Hoffmann, puisqu'il convoque directement la saleté, et non l'échevellement. La traduction de Francine Bouchet est sur ce point beaucoup plus près du texte original, bien qu'elle occulte le fait que Pierre l'ébouriffé reçoive des commentaires sur son apparence :

Regardez qui vient d'arriver !
 Quelle horreur !
 Pierre l'Ébouriffé !
 Il avait les ongles très longs,
 Car avec grande obstination
 Il refusait de les couper.
 Jamais ne voulait se peigner.⁴⁷

Cela dit, la popularité actuelle de la version de Cavanna pose un certain problème d'interprétation du texte dans la francophonie, comme en témoigne cette introduction d'Anne Pironet à un article sur la saleté :

Le personnage emblématique du célèbre album de Heinrich Hoffmann, celui sur lequel s'ouvre le livre d'images promis aux enfants sages par le médecin allemand, c'est le Struwwelpeter à la crinière ébouriffée, *sale* et emmêlée, aux ongles démesurément longs. *L'image de la saleté... ou plus précisément son évocation par le texte*, l'illustration en elle-même étant fort loin des images combien plus « crasseuses » proposées par certains albums récents. Cette saleté, notons-le, ne se retrouve pas dans les autres récits du Crasse-Tignasse : si les enfants présentés sont méchants, désobéissants, narcissiques ou imprudents, ils ne sont pas « sales » ni dans le texte, ni dans l'image.⁴⁸

Dans la version originale, l'illustration est en fait conforme au texte, et il n'y a pas de saleté au sens strict, bien que l'hygiène soit assurément mise en cause dans le cas des cheveux et des

⁴⁶ Heinrich Hoffmann, *Crasse-Tignasse*, p. 9.

⁴⁷ « Pierre l'Ébouriffé, du Dr. Heinrich Hoffmann » in *Pierre l'Ébouriffé et consorts. Albums et histoires en images*. Hildesheim, Gerstenberg Verlag, 2005, p. 11.

⁴⁸ Anne Pironet, « La crasse dans le livre pour enfants, entre éducation et subversion » in Collectif. *Autour de Crasse-Tignasse. Actes du Colloque de Bruxelles augmentés et illustré, op. cit.*, p. 73. Nous soulignons, sauf pour le titre « Crasse-Tignasse ».

ongles⁴⁹. À l'inverse, nous ne partageons pas l'avis de Pironet selon lequel les autres récits ne mettraient pas la saleté en jeu. Dans les quatre récits que nous avons classés plus haut en fonction de la conséquence « tomber et/ou être trempé », l'hygiène corporelle est bel et bien remise en question. Dans les histoires du « Chasseur féroce » et de « Jean-regarde-en-l'air », les protagonistes tombent dans l'eau, ce qui a une valeur de propreté lorsqu'elle est employée au moment du bain ou de la douche, mais de saleté quand son emploi n'est pas volontaire. Porter des vêtements mouillés dégage des odeurs et n'est pas séant en société ; c'est particulièrement vrai dans le cas de Hanns, qui tombe dans la rivière, donc dans une eau impure.

Dans « L'histoire du garçon tout noir », les garnements punis évoquent sans doute bien plus la saleté que le Struwwelpeter, puisqu'ils sont littéralement trempés dans l'encre des pieds à la tête. Ce type de saleté, qu'ils doivent subir comme châtiment pour leurs commentaires racistes, est d'autant plus comique qu'il convoque ce qui, selon Bergson, peut provoquer le rire au contact peu fréquent, pour un blanc, d'une personne de couleur :

Pourquoi rit-on d'un nègre ? Question embarrassante, semble-t-il, puisque des psychologues tels que Hecker, Kraepelin, Lipps se la posèrent tour à tour et y répondirent diversement. Je ne sais pourtant si elle n'a pas été résolue un jour devant moi, dans la rue, par un simple cocher, qui traitait de « mal lavé » le client nègre assis dans sa voiture. Mal lavé ! Un visage noir serait donc pour notre imagination un visage barbouillé d'encre ou de suie. [...] « Un nez rouge est un nez peint », « un nègre est un blanc déguisé », absurdités encore pour la raison qui raisonne, mais vérités très certaines pour la simple imagination.⁵⁰

⁴⁹ Il ne faudrait cependant pas croire que seule la version de Cavanna dépeint le Struwwelpeter comme un être sale. La récente version américaine de Bob Staake, dont l'auteur dit qu'elle est « faithful to Hoffmann's original version (p. 6) », nous décrit ainsi le personnage : « See Slovenly Peter ! Here he stands, / With his dirty hair and hands. / See ! His nails are never cut, / They are grimed as black as soot. / No water for many weeks / Has been near his cheeks, / And this piggy, I declare, / Not once this year has combed his hair ! / No friends has he, this boy so gross, / His stinks exceeds a lethal dose ! / Don't believe me ? Take a whiff / Puke or poop's a better sniff ! / Anything on earth is sweeter / Than a dirty, stinky Peter ! » (Heinrich Hoffmann, *Struwwelpeter and other disturbing yet cautionary tales*, adaptés et illustrés par Bob Staake, Seattle, Fantagraphics, 2006, p. 8-11.) Dans cette histoire, la crasse et les mauvaises odeurs sont omniprésentes, ce que l'illustration (figure 2.5, en annexe) vient compléter en représentant une sorte de pirate monstrueux, dégoulinant, aux cheveux verts et à l'unique dent cariée. Face à ces différentes adaptations, on peut croire que la version originale suggère fortement la crasse même si elle ne la fait pas intervenir explicitement.

⁵⁰ Henri Bergson, *op. cit.*, p. 31-32.

Ainsi cette histoire, dont la sanction même est considérée comme raciste de nos jours⁵¹, fait intervenir la véritable saleté pour punir ce qui, dans l'imagination, donnait déjà cette impression. Il n'est d'ailleurs pas rare qu'un enfant blanc s'amuse à se couvrir de suie ou de crayon pour se déguiser en Noir ; ce qui apparaîtra alors pour le parent comme un manque à l'hygiène ne sera en réalité pour l'enfant qu'un jeu de déguisement, comme lorsqu'il porte les vêtements du parent pour se déguiser en « dame » ou en « monsieur ».

Enfin, c'est sans doute dans « Die Geschichte vom Zappel-Philipp » que la saleté apparaît de la manière la plus explicite, en particulier dans l'illustration. Dans la première page de l'histoire (figure 2.2a), l'illustration nous montre que la table est mise, et la famille s'apprête à manger. L'attitude des parents laisse voir des manières bourgeoises, le père tâchant de faire figure d'autorité sur Philipp, qui ne cesse de se balancer sur sa chaise. En bas de l'illustration, l'apparence de nourriture, pour signaler l'abondance du repas, n'est pas anodine. À la dernière page (figure 2.2b), les saucissons et les poissons qui pendaient sous l'image sont remplacés par des balais, pour montrer que ce qui tenait lieu de repas est maintenant

⁵¹ Plusieurs chercheurs ont laissé entendre cette position dans des études récentes sur le *Struwwelpeter*. Les termes de Barbara Smith Chalou constituent un bon échantillon des commentaires généraux formulés au sujet de « Die Geschichte vom schwarzen Buben » : « In *Struwwelpeter*, the Inky Boys ridicule Black people for having black skin. The White boys are dipped in black ink with the understanding that they too will experience the feeling of being ridiculed for the color of their skin. The sanction itself is inherently racist. The reader understands that once the boys have been dipped into ink and transformed into Black people, they too will be ridiculed. The underlying message is that Black people will, or should, or might be ridiculed simply because they're Black, but that we should not engage in such behavior because it is rude. The sanction addresses the societal norm of politeness, but wholly ignores any recognition of racism. The reader could assume that racism is acceptable so long as it is not publicly demonstrated, or that rude behavior is the more serious offense as compared to racism. » Barbara Smith Chalou, *Struwwelpeter : Humor or Horror ? 160 years later*, Lanham, Lexington Books, 2007, p. 45.

L'auteure a entièrement raison sur ce point, mais, le titre de son ouvrage le dit, c'est cent soixante ans plus tard qu'elle porte un regard sur le propos d'Hoffmann, et qui plus est dans une société américaine, où les Noirs et les Blancs se côtoient quotidiennement depuis longtemps. Ainsi, on pourra reprocher à ce récit d'Hoffmann de ne plus être très actuel et de répandre des valeurs qui vont à l'encontre de celles qui sont privilégiées aujourd'hui, mais l'intention n'en était pas pour autant raciste à la base. De même, les propos de Bergson surprendront certainement le lecteur actuel, en particulier celui qui est habitué au mélange des cultures. Toutefois, il faut admettre que ses vues ne sont pas dépassées et s'appliquent encore bien à l'enfant, du moins à celui qui ne côtoie pas fréquemment des personnes de race noire. Sa théorie peut d'ailleurs facilement être renversée : ainsi, on ne sera pas étonné qu'un Blanc apparaisse, pour le Noir qui n'en aurait jamais vu, comme trempé dans la crème ou la craie. L'élément à retenir est le choc de la différence dans le manque d'habitude à l'altérité.

transformé en saleté. Philipp est enseveli sous la nappe, qui est couverte de vaisselle cassée, ainsi que de soupe et de vin renversés. On a ainsi dans cette histoire ce qui, selon Rathman, constitue un des plus grands comiques enfantins, la combinaison de nourriture et de gâchis, un mélange fréquent dans le comique grotesque :

Kinder amüsieren sich über Fressorgien, Schlamm Schlachten und andere Matschereien, sie begeistern sich für alles, was glitschig und schleimig ist, und erzählen sich kichernd fäkalische Witze. Kurzum : Kinder haben eine Vorliebe für das, was Bachtin die „groteske Gestalt des Leibes“ nennt.⁵²



Figure 2.2a Le début du repas dans « Die Geschichte vom Zappel-Philipp »



Figure 2.2b La fin du repas dans « Die Geschichte vom Zappel-Philipp »

⁵² Claudia Rathman, *op. cit.*, p. 37. Traduction libre : « Les enfants s'amuse des orgies de nourriture, des batailles de boue et de ces autres types de gâchis. Ils se passionnent pour tout ce qui est gluant et visqueux, et se racontent en gloussant des blagues scatologiques. En bref : les enfants ont une prédilection pour ce que Bakhtine nomme " la forme grotesque du corps ". »

La saleté et la nourriture sont donc des sources de comique pour l'enfant, en particulier lorsqu'elles se retrouvent à profusion, comme c'est le cas dans les illustrations de « Die Geschichte vom Zappeln-Philipp ». Sur ces images, d'ailleurs, le repas pourrait sembler quelque peu frugal, mais cette caractéristique est contournée par l'apparition des viandes qui ressortent de l'illustration et viennent entourer le texte. C'est ainsi non pas tant la soupe et le pain qui sont donnés à voir qu'un véritable banquet rabelaisien, dont Phillip, à l'issue de ses gigotements, sera finalement couvert. Bakhtine insiste sur cette confusion du corps et de la nourriture, impérative dans le comique grotesque, et rappelle que « dans l'absorption de nourriture, les frontières entre le corps et le monde sont surmontées dans un sens favorable au corps, qui triomphe sur le monde, sur l'ennemi, qui célèbre sa victoire, qui croît à son détriment », et ajoute que « tristesse et manger sont incompatibles ⁵³ ». Dans l'histoire, Philipp ne mange pas la nourriture, mais il est enseveli sous elle, ce qui lui permet finalement d'avoir non seulement sa part, mais l'entièreté du repas familial. L'histoire se termine sur le fait que les parents n'ont rien à manger, mais ne précise pas si Philipp sera puni pour son délit, autrement que par cette chute qui fut sans doute un peu douloureuse.

On voit à travers ces quatre récits que la saleté a une grande place au sein du *Struwwelpeter*, et qu'elle n'a pas tant valeur de punition que d'amusement. Dans l'histoire des mœurs, pourtant, le lien entre propreté du corps et pureté de l'âme se fait assez naturellement : la mentalité à l'époque d'Hoffmann était que « la saleté ne serait que la livrée du vice ⁵⁴ », alors que la base de la vertu serait le nettoyage du corps. Ainsi, plusieurs récits moraux se fondent sur cette question, posant le fait d'être sale ou mal vêtu comme un délit, alors que l'auteur de l'album en fait souvent, au contraire, la conséquence d'un autre acte. Si l'adulte perçoit la saleté comme hors culture, il serait étonnant qu'elle décourage l'enfant, qui s'accommode au contraire de la « crasse » avec bonheur. Il est d'ailleurs impressionnant de constater que, même dans l'histoire de Pauline, seul personnage féminin, l'esthétique n'est pas du tout la préoccupation principale.

⁵³ Mikhaïl Bakhtine, *op. cit.*, p. 282.

⁵⁴ C.E. Clerget, « Du nettoyage mécanique des voies publiques », in *La Revue de l'architecture*, Paris, 1843, p. 267. Cité dans : Georges Vigarello. *Le propre et le sale. L'hygiène du corps depuis le Moyen Âge*. Paris, Seuil, 1985, p. 209.

2.3.1 L'hygiène dans la féminité : le cas de Pauline et des *Mädchenstruwwelpetriaden*

« Il n'y a pas au monde un objet plus dégoûtant qu'une femme mal-propre. ⁵⁵ »
- Jean-Jacques Rousseau

Après le succès du *Struwwelpeter*, on a vu apparaître, tant en Allemagne que dans le reste du monde, une multitude de parodies⁵⁶, aujourd'hui rassemblées sous le terme de « Struwwelpetriaden ». Parmi celles-ci, plusieurs ne comportaient que des personnages féminins et étaient destinées directement aux jeunes filles, comportant un message qui laisse croire que la maxime de Rousseau proclamée au dix-huitième siècle sera encore une pensée répandue beaucoup plus tard. Ulrich Wiedmann recense quelques-unes de ces « *Mädchenstruwwelpetriaden* » dans son article « The Inflammable Maiden : Some Remarks on Naughty Girls » :

So, for instance, Routledge in London published *The Little Minxes* in 1857, twelve years after *Struwwelpeter*, and in New York, McLoughlin published *Funny Pictures, Food & Fingers* around 1858 [...]. Both books feature naughty girls exclusively. A quick look at the titles of the stories - « The Girl Who Would Not Comb Her Hair » and « The Dreadful Story of the Girl and the Lucifer Matches » - shows the open imitation of the *Struwwelpeter* manner. Many authors, especially in Germany, thought it important to add to the title of their books the field banner *Struwwel*. So we can find *Struwwelsuse* (1849), several *Struwwellieses*, *Struwwelhanne*, and *Struwwel-Lene*. The youngest of these natural daughters, *Struwwelpetra*, appeared in 1994, and a *Struwwelliese*, first published in 1950, is still available in German department stores.⁵⁷

Alors que ces ouvrages découleraient, pour la majorité, de la sous-représentation des personnages féminins dans l'album d'Hoffmann⁵⁸, il est étonnant de voir à quel point la plupart ne mettent en scène que le corps des jeunes filles en tant qu'objet esthétique. Le *Struwwelliese* de 1950, qui occupe encore aujourd'hui une place de choix dans les librairies

⁵⁵ Jean-Jacques Rousseau, *Émile ou de l'éducation*. Paris, Gallimard, 1969, p. 584.

⁵⁶ En vue de publier un catalogue sur les livres directement influencés par le *Struwwelpeter*, le Musée Heinrich Hoffmann de Francfort a recensé pas moins de quatre-vingt-six parodies de ce genre, et il y a tout lieu de croire que, ces dernières étant pour la plupart des oeuvres mineures et difficilement retraceables, le nombre réel dépasse largement celui-là. Collectif, *Die Kinder des Struwwelpeter*. Francfort, Heinrich-Hoffmann-Museum der frankfurter Werkgemeinschaft, 1984, p. 5.

⁵⁷ Ulrich Wiedmann, « The Inflammable Maiden. Some Remarks on Naughty Girls » in *Princeton University Library Chronicle*, vol. LXII, n°1, automne 2000, p. 72 – 73.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 72.

allemandes, constitue un bon exemple de ce moralisme hygiénique : Liese paresse au lit le matin, refuse de prendre son bain, s'habille en vitesse avec des vêtements troués, se salit, joue dans la terre, s'électrocute en ouvrant la radio de manière peu sécuritaire, tombe dans des oeufs et, enfin, se fait frapper par une voiture alors qu'elle est occupée à lire en traversant la rue⁵⁹. Tout au long du conte, seule la honte de l'apparence négligée et de la saleté sont rappelées, honte qui touche chaque fois Liese, au contraire du Struwwelpeter, que les commentaires n'affectent pas. Liese se remet de son accident après un séjour à l'hôpital, qui la convainc d'être une bonne fille, et la page finale nous la décrit ainsi : « Frisch gewaschen und geputzt, nie ein Kleidchen mehr verschmutzt, pünktlich fleißig, gut und lieb.⁶⁰ » (« Fraîchement lavée et nettoyée, plus jamais un vêtement de sale, ponctuelle et appliquée, bonne et aimable. ») L'histoire reprend donc le point de départ du « Struwwelpeter », mais y ajoute une conclusion hautement morale selon laquelle seule la conformité aux normes hygiéniques permettra d'être bonne et de se faire aimer. Selon Wiedmann, Liese correspond parfaitement au stéréotype féminin présent dans la littérature pour la jeunesse :

It is not surprising that in the picture books we find many more slovenly girls than slovenly boys. (Even Slovenly Peter is not slovenly at all : only his long fingernails and unkempt hair give rise to scandal.) Presented for public disgrace are girls who do not wash their hands, who get aggressive when they see the sponge in mother's hand, who do not brush their teeth, and who have birds build nests in their tousled hair. They are « viewed with scorn and pity », socially isolated and mocked by their friends. They are, in short, a shame.⁶¹

Au contraire, les garçons qui acceptent de se salir sont rarement seuls. On le remarque avec les « schwarzen Buben » mis en scène par Hoffmann, qui, une fois trempés dans l'encre, n'en semblent pas honteux le moins du monde : l'illustration (figure 1.5b) les montre souriants, se baladant avec leurs jouets et donnant l'impression de danser. La saleté devient leur point commun et crée un effet rassembleur. De même, Max et Moritz, les personnages les plus célèbres de l'auteur Wilhelm Busch, que l'on classe souvent dans la même veine que Heinrich

⁵⁹ Cilly Schmitt-Teichmann (texte) et Charly Greifoner (illustrations), *Die Struwwelliese*. Cologne, Schwager & Steinlein Verlag, 1950.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 19.

⁶¹ Ulrich Wiedmann, *op. cit.*, p. 74-75.

Hoffmann, forment un duo qui n'hésite jamais à se salir pour jouer de mauvais tours, par exemple en se roulant dans la farine ou dans la pâte à bretzel⁶². Pour les garçons, la saleté est rassembleuse, alors qu'elle est une honte pour la fille, du moins au dix-neuvième siècle.

Pourtant, c'est un caractère assez rebelle et contemporain que montrait la seule protagoniste de l'album d'Hoffmann, ce dont témoigne Nathalie Dresse, dont le mémoire consacré aux représentations de la fillette en littérature pour la jeunesse a été couronné par l'Université des Femmes :

À l'époque de la création du Crasse-Tignasse, on dénombre facilement le peu de personnages féminins présents dans les livres destinés aux enfants. Les quelques fillettes sont pour la plupart effacées et passives. Elles se contentent d'être jolies et de jouer à la poupée. Un des premiers auteurs transgressant la traditionnelle règle de représentation de la fillette est le Docteur Hoffmann. En 1850, il crée *La très triste histoire de Pauline*. Seule héroïne du recueil, elle va à l'encontre des idées reçues. Derrière ses vêtements classiques, elle est dotée d'un tempérament audacieux qui étonne. Ce récit annonce l'avènement d'un nouveau type de gamines : celles qui désobéissent. Pauline est l'une des premières rebelles et il faudra un certain temps avant que d'autres ne la rejoignent.⁶³

Dans le récit d'Hoffmann, Pauline n'est pas particulièrement jolie et, si elle se promène effectivement avec une poupée au début du récit, elle la délaissera bien rapidement quand elle aura trouvé un jeu plus intéressant, qui consistera à danser avec un bout de bois en flammes⁶⁴.

⁶² Wilhelm Busch, « Max und Moritz. Eine Bubengeschichte in sieben Streichen » in *Das große farbigte Wilhelm Busch Album*. Munich, Bassermann, 2007, p. 5 – 28. Les aventures de ces deux personnages furent publiées pour la première fois en 1865, soit vingt ans après le *Struwwelpeter*.

⁶³ Nathalie Dresse, « Les petites filles désobéissantes ou les soeurs de Pauline » in Collectif. *Autour de Crasse-Tignasse. Actes du Colloque de Bruxelles augmentés et illustrés*. p. 65.

⁶⁴ Il n'est cependant pas si étonnant que ce soit un personnage féminin, et non masculin, qui soit mis en scène dans ce jeu avec le feu. Wiedmann précise que les allumettes étaient plutôt utilisées par la femme dans le cadre des tâches ménagères : « The invention of matches at the beginning of the nineteenth century represented unbelievable progress. Readily available fire made life considerably more comfortable, especially for women, whose task it was to keep the fire going or rekindle it first thing in the morning. » Ulrich Wiedmann, *op. cit.*, p. 78 – 79. Le récit d'Hoffmann confirme cette association entre l'allumette et la femme par cette phrase de Pauline : « Ich zünde mir ein Hölzchen an, / Wie's oft die Mutter hat getan. » Heinrich Hoffmann, *Der Struwwelpeter*, Esslingen. Esslinger Verlag, 1990, p. 7. (Traduction libre : « Je m'allume un petit bout de bois, comme la mère l'a souvent fait. ») L'adaptation de Cavanna évacue cette particularité, sans doute par souci d'actualisation de l'oeuvre : « Que voit-elle sur la tablette ? / Mais... Une boîte d'allumettes ! / L'idée lui vient tout aussitôt : / « Chic! Voilà un joujou nouveau ! / Je vais faire », dit la friponne, /

C'est sans doute en partie cet abandon de son côté féminin qui permet à Pauline de faire rire, car la majorité des chercheurs qui ont étudié l'humour et ses variantes s'entendent pour dire que « la féminité exclut le comique ⁶⁵ ». Minois dira même que « seule la vieille femme, celle qui a perdu sa féminité, peut faire rire ⁶⁶ », ce qui est bien démenti ici ; si la perte de la féminité peut effectivement servir le comique, la vieillesse, elle, n'est en rien un impératif. On peut toutefois croire que cette histoire ne serait pas aussi drôle sans les deux autres personnages qui accompagnent Pauline, les chats anthropomorphes Minz et Maunz.

2.4 Personnifications animales et monde inversé

La présence d'animaux est en effet un des révélateurs majeurs du comique dans le *Struwwelpeter*, mais il est important de préciser que, contrairement aux « Sept corbeaux » dont nous avons précédemment évoqué, il s'agit là d'animaux dont les gestes sont calqués sur ceux des hommes, comme s'il s'agissait d'humains dans un corps de bête. Ce qui fait rire, c'est donc « le mélange de traits humains et animaux », qui est, selon Bakhtine, « une des formes du grotesque les plus anciennes ⁶⁷ ». Ainsi, la simple présence animale ne suscitera pas le rire. Comme c'est le cas pour les objets, il faudra, pour que le comique surgisse, qu'il y ait une infiltration du corps humain à même le personnage de la bête :

Il n'y a pas de comique en dehors de ce qui est proprement *humain*. Un paysage pourra être beau, gracieux, sublime, insignifiant ou laid ; il ne sera jamais risible. On rira d'un animal, mais parce qu'on aura surpris chez lui une attitude d'homme ou une expression humaine. On rira d'un chapeau ; mais ce qu'on raille alors, ce n'est pas le morceau de feutre ou de paille, c'est le caprice humain dont il a pris le moule. ⁶⁸

Cette pensée est partagée par Freud, qui souligne aussi que seules des caractéristiques anthropoïdes parviennent à déclencher le rire, mais que « par une espèce de personnification très courante, ce sont ensuite aussi des animaux et des objets inanimés qui deviennent

« Comme font les grandes personnes ! » Heinrich Hoffmann, *Crasse-Tignasse*, p. 14. En dehors de la question féminine, Wiedmann montre aussi bien l'importance pressentie par Hoffmann d'inclure dans son album un conte présentant, bien que de façon humoristique, les dangers de jouer avec des allumettes, car, en 1859, le feu occupait la cinquième place parmi les causes de mort infantile à Francfort. Ulrich Wiedmann, *op. cit.*, p. 79.

⁶⁵ Georges Minois, *op. cit.*, p. 564.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 564.

⁶⁷ Mikhaïl Bakhtine, *op. cit.*, p. 314.

⁶⁸ Henri Bergson, *op. cit.*, p. 3.

comiques⁶⁹ ». *Der Struwwelpeter* n'échappe pas à la règle et, dans ses pages, seule la faune qui rappelle l'homme, par son attitude ou une forme de déguisement, sera trouvée drôle par l'enfant. On pense bien sûr à Minz et Maunz, mais aussi au chien qui mange à la table dans « L'histoire du méchant Frédéric » ; au lièvre qui porte des lunettes et une arme à feu dans « L'histoire du chasseur féroce » et aux poissons qui « rient très fort et longtemps⁷⁰ » dans « L'histoire de Jean-regarde-en-l'air ». Au contraire, les animaux qui ne sont pas personnifiés apparaissent soit comme simples éléments du décor dans « Die Geschichte von den schwarzen Buben » (figure 2.3), soit morts dans « L'histoire du méchant Frédéric », une mort qui semble cependant, sur l'illustration (figure 2.4), assez paisible : pas de traces de sang, de blessures ou de morcellement⁷¹. La torture qu'aurait infligée Frédéric aux chats et aux oiseaux, décrite dans l'histoire, n'apparaît pas du tout comme point central de l'illustration.



Figure 2.3 Les oiseaux comme éléments de décoration dans « Die Geschichte von den schwarzen Buben »

⁶⁹ Sigmund Freud, *Le mot d'esprit et sa relation à l'inconscient*, op. cit., p. 336.

⁷⁰ Heinrich Hoffmann, *Crasse-Tignasse*, p. 31.

⁷¹ « Aux mouches il ôte les ailes, / Il étrangle les tourterelles, / Tue les chats à coups de pavés » Heinrich Hoffmann, *Crasse-Tignasse*, p. 11.



Figure 2.4 Les animaux morts dans « Die Geschichte vom bösen Friederich »

L'animal est donc employé, chez Hoffmann, pour servir deux extrêmes : ou bien il est à l'avant-plan, jouant un personnage au même titre qu'un humain, ou bien il est relégué au titre d'élément de décor et n'a qu'une importance secondaire dans l'histoire. Jean Regarde-en-l'air, par exemple, entrera en collision avec un chien, ce qui le fera trébucher ; mais ici, le chien aurait très bien pu être remplacé par un objet, une branche ou une pierre, par exemple. À l'inverse, si on supprimait les personnages anthropomorphisés, on ne pourrait les remplacer que par des humains, sans quoi l'histoire perdrait son sens.

Les récits d'Hoffmann convoquent donc positivement la croyance animiste, « naturelle » chez les enfants, selon laquelle des objets ou des éléments de la nature posséderaient une « âme »⁷². Ainsi, l'enfant n'a pas la même relation que l'homme avec les animaux :

⁷² Cette croyance est notamment visible dans la relation des enfants avec leurs poupées, oursins, et bien sûr leurs animaux de compagnie, mais peut s'étendre à des objets à la forme moins anthropomorphique. Jean Chateau mentionne à ce titre l'exemple d'une jeune fille qui ne jouait avec son ballon « qu'avec la plus grande précaution dans la crainte de l'abîmer, de lui *faire mal* ». Jean Chateau. *Le réel et l'imaginaire dans le jeu de l'enfant*, Paris, Librairie Philosophique J. Vrin, 1967, p. 199.

[il] n'éprouve en rien de cet orgueil propre à l'adulte civilisé qui trace une ligne de démarcation nette entre lui et tous les autres représentants du règne animal. Il considère sans hésitation l'animal comme son égal ; par l'aveu franc et sincère de ses besoins, il se sent plus proche de l'animal que de l'homme adulte, qu'il trouve sans doute plus énigmatique.⁷³

Cette confiance que l'enfant a en l'animal se reflète bien dans le *Struwwelpeter*, car non seulement on a affaire à des animaux au jugement humain, mais ces derniers semblent souvent remplacer les parents. Dans « L'histoire du méchant Frédéric », c'est le chien, à la toute fin, qui fait subir la punition à Frédéric ; et on pourrait aussi dire qu'il venge, par le fait même, les plus faibles (mouche, oiseaux et chat). Puis, lorsqu'il s'agira d'interdire à Pauline l'usage des allumettes, ce sont Minz et Maunz, ses chats, qui prendront la parole avec leurs cris et leurs pattes. Bien sûr, leur message consiste à rappeler que le père ou la mère l'a interdit, mais les parents ne sont pas eux-mêmes là pour signaler leur refus, pas plus qu'ils n'assisteront à l'enterrement de leur fille, alors que les chats, eux, y seront. Enfin, dans « L'histoire de Jean-regarde-en-l'air », il y a bien une présence adulte, celle des deux hommes venus repêcher Jean, mais elle se limite à ce passage : « Par chance, deux compagnons / Passaient dans les environs. / Ils le sortirent de l'eau / Avec les outils qu'il faut ⁷⁴ ». Il s'agit donc d'étrangers, qui sauvent l'enfant et s'en vont : il n'y a ni humiliation, ni réprimande, ni punition. Les poissons qui sont présents rient bien de Jean, mais la moquerie apparaît comme d'égal à égal, entre animal et enfant, et n'implique pas de leçon de morale. Les histoires de l'album où l'animal intervient correspondraient donc à la vision de Maria Lypp, selon laquelle le comique conforterait l'enfant dans sa position face à l'adulte, l'aidant à ne pas se sentir diminué devant celui qu'il perçoit comme supérieur à lui : « Die komischen Texte helfen dem Kind, sich, das Jüngere, Kleinere und Schwächere gegenüber den Erwachsenen, den Älteren, Größeren und Stärkeren, in Opposition zu setzen. ⁷⁵ » Ici, les figures animales personnifiées se situent dans un juste milieu entre l'enfant et l'adulte, ce qui a pour effet qu'elles peuvent conseiller sans être craintes. C'est ce qui confère aux épisodes leur comique, puisque si on y remplace ces animaux par les parents des enfants, ils deviennent moralisateurs (pour

⁷³ Sigmund Freud, *Totem et tabou*, trad. de l'allemand par Samuel Jankélévitch, Paris, Payot, 2001, p.179-180.

⁷⁴ Heinrich Hoffmann, *Crasse-Tignasse*, p. 31.

⁷⁵ Maria Lypp, *op. cit.*, p. 71. Traduction libre : « Les textes comiques aident l'enfant, lui, le plus jeune, le plus petit et le plus faible, à se placer en opposition aux adultes, les plus vieux, les plus grands et les plus forts. »

Frédéric), tragiques (pour Pauline), ou suscitent à tout le moins la pitié (dans le cas de Jean). Parallèlement, c'est grâce à l'absence des parents que, dans ces trois histoires, l'acte de « délinquance » est possible, d'où naît une part de subversion.

Il reste un animal dont nous n'avons pas parlé parce que sa présence ne tient pas seulement de la personnification, bien que celle-ci intervienne, mais surtout du processus d'inversion : il s'agit du lièvre dans « L'histoire du chasseur féroce ». Ici, l'animal prend explicitement le rôle de l'adulte, et se montre supérieur à lui, ce qui est significatif de la tendance de l'enfant à se rallier naturellement à une figure animale. Comme c'est généralement le cas dans les contes de fées où un enfant ou un animal doit se mesurer à un adulte, ce n'est pas par la force que l'homme est battu, mais par la ruse. Le lièvre attend donc que le chasseur s'endorme avant de lui voler ses lunettes et son arme, puis il le poursuit pour faire feu, jusqu'à ce que l'homme se lance de lui-même dans un puits. Encore une fois, c'est la maladresse du corps, son utilisation défailante, qui produit la finalité comique. Mais c'est surtout la vengeance du plus faible sur le plus fort, cette « histoire du persécuteur victime de sa persécution, du dupeur dupé, [qui] fait le fond de bien des comédies⁷⁶ ». La même chose s'était d'ailleurs produite avec Frédéric, qui a été mordu par le chien qu'il fouettait. On peut d'abord avoir l'impression qu'ici, c'est le plus faible (l'enfant) qui subit le tort, mais, dans cette histoire, le chien s'impose comme une figure infantile bien plus que Frédéric, qui tue les animaux et bat même sa nourrice.

Maria Lypp fait d'ailleurs remarquer que ce n'est pas seulement l'opposition entre humain et animal qui fait rire dans ce type d'histoires, mais toutes les formes d'opposition en général, dont la fin attendue subit un renversement surprenant :

Nicht nur Tier und Mensch bilden eine kontrastive Einheit, auch Maske und Wirklichkeit, Narr und Weiser ; im Narren wiederum sind Mächtiger und Opponent, Dummheit und Weisheit, Kind und Lehrer widersprüchlich verknüpft. So ergibt sich ein Gefüge von Oppositionen, dessen Elemente sie selbst und zugleich etwas anderes sind, dies aber ist die grundlegende Konstellation aller komischen Effekte.⁷⁷

⁷⁶ Henri Bergson, *op. cit.*, p.72.

⁷⁷ Maria Lypp, *op. cit.*, p. 48. Traduction libre : « Il n'y a pas que l'humain et l'animal qui forment une

On a ici les bases du monde inversé, issu du comique grotesque et du rire d'incongruité de l'enfant, où l'on se satisfait de voir une conclusion dans laquelle le plus jeune, le plus faible, et le fou sont élevés, l'espace d'un instant, au rang de leur opposant habituel. L'histoire transporte alors son destinataire dans un autre monde, « celui qui amuse les enfants [:] un monde qui ne suit pas les règles du jeu habituelles ⁷⁸ ».

Ainsi, par leurs processus d'inversion, « Die Geschichte vom bösen Friederich » et « Die Geschichte vom wilden Jäger » ridiculisent certaines pratiques de l'adulte. Dans la première, le fouet qui est utilisé pour tyranniser la nourrice et le chien est le même instrument dont usent (ou du moins *usaient*) bien des parents et des éducateurs pour punir leurs enfants. Quant au récit du « chasseur féroce », il montre que l'homme, sans les multiples technologies dont il est dépendant (ici, lunettes et arme à feu), devient égal aux animaux, voire plus faible qu'eux. Le corps de l'adulte, sans ses extensions, est de cette manière rangé au même niveau que le corps de l'animal ou de l'enfant, que l'on pourrait dire « naturel ».

Mais l'album d'Hoffmann va encore plus loin dans une ridiculisation des pratiques de l'adulte. On a pu voir que la corporéité y est mise en jeu selon certaines de ses particularités qui plaisent à l'enfant par leur caractère grotesque : les déformations physiques, les exagérations, le morcellement, la mauvaise hygiène, l'anthropomorphisation animale, etc. L'adulte a peut-être cessé de trouver drôles ces jeux sur le corps, plutôt relégués au rire enfantin. Pourtant, même s'il tente de donner plus d'importance à l'esprit qu'à la chair, il n'est pas entièrement désintéressé par celle-ci ; elle est seulement plus souvent source de tabous que de rires. En mettant en scène et tournant en dérision certains de ces tabous concernant la violence, la sexualité, la mort et les rites spirituels associés à celle-ci, le *Struwwelpeter* convoque encore une fois le corps dans sa signification infantile.

unité de contraste : il y a aussi le masque et la réalité, le fou et le sage ; et dans le fou sont aussi reliés de façon contradictoire le puissant et l'opposant, la bêtise et le savoir, l'enfant et le maître d'école. S'ensuit une structure d'oppositions, dont les éléments sont à la fois eux-mêmes et quelque chose de complètement différent ; or c'est cela qui constitue la constellation fondamentale de tout effet comique. »

⁷⁸ Nelly Feuerhahn, *op. cit.*, p. 230.

CHAPITRE III

CORPORÉITÉ ET TRANSGRESSION DES TABOUS

L'entorse à de nombreux tabous corporels, dans le *Struwwelpeter*, est sans doute la principale source d'inquiétude des détracteurs de l'oeuvre. Le Français Boris Eizykman, par exemple, n'hésite pas à prêter à l'album un véritable « arsenal de terreur [où] la violence sans appel des récits illustrés [...], la paranoïa de la pure soumission, la terreur éprouvée devant la labilité du corps polymorphe et retournée en torture-anéantissement de ce corps potentiel, manifestent un excès dans la cruauté, une gratuité sadique ¹ ». Aux États-Unis, on craint aussi les effets que pourraient avoir les récits d'Hoffmann sur les petits. Ainsi, Thomas Freeman n'hésite pas à dire que la seule raison pour laquelle les histoires parvenaient à calmer les enfants est qu'elles les traumatisaient ², tandis que Barbara Smith Chalou y voit une violence négative en ce qu'elle est décontextualisée et arbitraire ³. Ce qui ressort en premier lieu des commentaires à l'encontre du *Struwwelpeter*, c'est le désir de protection de l'adulte envers l'enfant. De nos jours sans doute plus que jamais, « la mode veut que l'on cache à l'enfant que tout ce qui va mal dans la vie vient de notre propre nature : le penchant qu'ont tous les humains à agir agressivement, asocialement, égoïstement, par colère ou par angoisse ⁴ », comme si ne pas dire suffisait à prévenir et à protéger. L'idée que, pour le parent, « l'enfance est toute

¹ Boris Eizykman, *Le Struwwelpeter : Un analogue graphique et narratif des machines de tortures et de persécution pédagogiques au XIXe siècle*, Paris, Phot'œil, coll. Le livre d'images, 1979, p. 88.

² « Hoffmann describes the fears of his little patients with such sympathy and sensitivity that one might almost [...] think he opposed the popular Victorian practice of using threats to scare children into their "proper" place, where they are to be seen and not heard. The children had merely to catch sight of Dr. Hoffmann and they would burst into fears, fight him off and kick. But the doctor's little sketches can only have made the children more frightened than ever, since they replace one fear with many others. And if they were as effective in quieting the children as he says they were, then this was not because they comforted the children, but rather because they probably shocked them into a state of stupified horror. Now they were no longer worried that the doctor would "get them" - they were much more terrified by Hoffmann's tailor and his scissors. » Thomas Freeman, « Heinrich Hoffmann's *Struwwelpeter* : An Inquiry Into the Effects of Violence in Children's Literature », in *Journal of Popular Culture*, vol. X, n°4, printemps 1977, p. 809. Nous soulignons.

³ Barbara Smith Chalou, *Struwwelpeter : Humor or Horror ? 160 years later*, Lanham, Lexington Books, 2007, p. 31.

⁴ Bruno Bettelheim, *Psychanalyse des contes de fées*, Paris, Robert Laffont, 1976, p.19.

innocence⁵ y est sans doute pour beaucoup dans ce désir de maintenir purs les désirs du petit : certaines choses sont, d'emblée, associées à l'âge adulte, et en prendre connaissance constituerait déjà la perte d'une part d'innocence. Mais en dehors de la connaissance proprement dite, il y a les impressions, les pressentiments, la conscience qu'il y a bien *quelque chose*, même si on ne sait pas *quoi*. On ne s'étonnera donc pas du constat d'Isabelle Jan qu'en ce qui concerne l'enfant, ce sont « les livres qui ne posent pas le problème de l'enfance qui auront le plus de chances de le toucher et de lui faire prendre conscience de lui-même et de ses pouvoirs⁶ ». Des éléments tels que la violence et la sexualité sont au cœur d'une majorité de contes de fées, objets littéraires privilégiés de l'enfance, et, bien qu'abordés de façon différente, se retrouvent aussi dans l'œuvre d'Hoffmann. Deux contes sur dix se terminent explicitement en transgressant l'un des plus importants tabous de notre époque, la représentation de la mort infantile, et la pulsion de mort est suggérée dès la couverture, dans la figure du Struwwelpeter.

3.1 Mort et pratiques rituelles

« Il faut bien admettre que les enfants jouent à la mort exactement comme ils jouent à la sexualité, avec le même naturel et la même absence d'angoisse ou de dégoût. ⁷ »

Sophie de Mijolla-Mellor

⁵ Isabelle Jan, *La littérature enfantine*. Paris, Les éditions ouvrières, 1984, p. 177. Pour l'auteure, cette figuration poétique justifierait en partie le manque de littérature enfantine dans une bonne part de l'Occident jusqu'au milieu de XIX^e siècle : « Le thème de l'innocence provenant, dans les pays catholiques, du culte de l'enfant Jésus pouvait difficilement s'exprimer par l'écriture. Cette idéalisation de l'enfant est sans doute une des raisons de la pénurie d'œuvres pour la jeunesse si frappante en Espagne et en Italie. D'ailleurs, l'enfant est quasi absent des littératures des XVI^e, XVII^e, XVIII^e et même de la première moitié du XIX^e siècle dans tous les pays latins. En revanche, il a su magnifiquement s'y épanouir dans les arts plastiques. Aussi bien la mutation des anges en angelots que le développement des formes et leur signification, la courbe et l'arrondi, le velouté des couleurs sont là pour donner vie à une composition arbitrairement privilégiée de ce concept : l'enfance, dont l'écriture, elle, ne saurait que rendre plus évident le caractère partial et abstrait. » p. 177 – 178. C'est donc dire que l'idée d'innocence se joue beaucoup plus du côté de l'apparence de l'enfant que de son caractère réel. Par ses dessins aux traits grossiers et aux formes triangulaires, Hoffmann montre déjà son détachement vis-à-vis de cette figuration idyllique de l'enfance.

⁶ *Ibid.*, p. 178.

⁷ Sophie de Mijolla-Mellor, *L'enfant lecteur, de la Comtesse de Ségur à Harry Potter*. Les raisons du succès. Paris, Bayard, 2006, p. 41.

La mort exerce une fascination sur l'enfant, bien qu'il en comprenne les termes encore moins que l'adulte. Il est d'ailleurs intéressant que ce dernier prenne autant de précautions, à notre époque⁸, pour en cacher les mystères à l'enfant ; sans doute en est-il beaucoup plus inquiet que celui-ci. Non seulement a-t-il certainement vécu le deuil de proches et se sent-il plus près de la mort que le jeune enfant, mais il est surtout plus conscient de l'irréversibilité de l'événement, comme le rappelle Mijolla-Mellor :

Confrontés à l'événement de la mort d'un proche, les questions posées par les enfants sont assez semblables. Ils demandent qu'on leur explique le sens du terme, ce à quoi il leur est généralement répondu par l'absence (« Il n'est plus là » ou « on ne le reverra plus »), puis ils butent sur le caractère définitif de l'absence en question. Il n'est pas rare qu'ils manifestent leur scepticisme, à la fois quant au fait qu'on n'en *revienne jamais* et plus encore à l'idée que ce sort puisse *concerner tout un chacun* et eux-mêmes en particulier. En général, ils énumèrent les victimes possibles, supputant en fonction de l'âge qu'ils leur prêtent leurs espérances de vie, mais de toute manière, s'efforcent de trouver des exceptions : le bon Dieu, le Père Noël, etc., dont l'immortalité les rassure sur leurs chances d'échapper, eux aussi, à la mort.

On aurait tort de les croire débarrassés de la question pour autant et cela notamment parce qu'ils perçoivent, comme pour le sexe et la naissance, que les adultes en sont eux-mêmes embarrassés et ne leur répondent pas de manière franche.⁹

La mort n'est donc pas d'emblée un sujet tabou pour l'enfant, mais du fait que l'adulte la perçoive comme telle et le lui fasse sentir, elle y gagne un caractère mystérieux et angoissant. Cela dit, l'album d'Hoffmann, bien qu'il fasse intervenir la mort sur plusieurs plans, n'est sans doute pas aussi troublant que le croient Eizykman, Freeman et Chalou, car ce qui est vu par l'adulte comme une conséquence fatale et définitive n'a pas le même impact sur l'enfant, qui

⁸ Philippe Ariès a bien su montrer que la mort n'a pas toujours entraîné les mêmes tabous en Occident. Ainsi elle a longtemps été publique, et impliquait obligatoirement la présence d'enfants jusqu'au XVIII^e siècle. (p. 23 – 24) L'historien des mentalités précise qu'aujourd'hui, c'est exactement l'inverse qui se produit : « Déjà en France, où les usages anciens résistent mieux, les enfants de la bourgeoisie et des classes moyennes (les familles et les " cadres ") n'assistent presque plus jamais aux enterrements de leurs grands-parents ; des vieillards plusieurs fois grands-pères sont expédiés par des adultes aussi pressés et gênés qu'émus, sans la présence d'aucun de leurs petits-fils. J'ai été frappé par ce spectacle, alors que je venais de lire, au Minutier central, des documents du XVII^e siècle où le testateur, souvent encore indifférent à la présence de ses proches, réclamait avec insistance qu'un petit-enfant suive son convoi. Aux mêmes époques, on recrutait une partie des pleureurs parmi les enfants trouvés ou assistés des hôpitaux. Dans les nombreuses représentations du mourant dans sa chambre encombrée de monde, le peintre ou le graveur n'oubliait jamais de placer un enfant. » (p. 185) *Essais sur l'histoire de la mort en Occident, du Moyen-Âge à nos jours*, Paris, Seuil, 1975.

⁹ Sophie de Mijolla-Mellor, *op. cit.*, p. 42.

n'y voit au fond qu'un événement temporaire. Chalou semble ignorer cet aspect lorsqu'elle compare au *Struwwelpeter* le dessin animé *Roadrunner*, où Wile E. Coyote est fréquemment écrasé sous une enclume ou frappé par une locomotive. Selon elle, cette populaire émission ne présenterait pas de problème, puisque « this rapid succession of brutality and recovery, brutality and recovery, may serve to desensitize the viewer who is led to understand that these violent acts cannot be real, and are merely designed for the supposed "entertainment" of the viewer ¹⁰ », alors qu'il n'y aurait pas rétablissement dans les historiettes d'Hoffmann. Les informations apportées par Mijolla-Mellor laissent voir que la comparaison est à prendre dans le sens inverse : si l'enfant ne s'étonne pas que le coyote revienne à la vie dans l'épisode suivant son « drame », c'est justement parce que sa conception de la mort n'implique pas naturellement la finalité. Ainsi les contes du *Struwwelpeter* où survient explicitement la mort, soit « Die gar traurige Geschichte mit dem Feuerzeug » et « Die Geschichte vom Suppen-Kaspar », sont sans doute, étonnamment, moins angoissants que la première histoire, où la mort se dégage symboliquement des traits du personnage.

3.1.1 Le *Struwwelpeter* : figure de la mort ou de l'adulte ?

On sait que l'histoire du *Struwwelpeter*, d'abord placée par Hoffmann à la toute fin de l'album, a connu un tel succès auprès des enfants que l'auteur a décidé, au fil des éditions, de la déplacer au début et de récupérer le nom du personnage dans son titre. Si le texte est resté le même de la première édition, en 1845, à la dernière, il n'en va pas de même pour l'image, qui s'est considérablement modifiée depuis sa version originale. On retrouvait, dès le départ, les éléments centraux à l'illustration : les cheveux entremêlés, les ongles démesurément longs, le peigne, les ciseaux, et une sorte de piédestal sur lequel est posé Peter, en dessous duquel on retrouvait le texte de l'histoire. Une comparaison entre cette première illustration (figure 3.1a) et celle, plus récente, que l'on retrouve dans la grande majorité des éditions d'aujourd'hui (figure 3.1b), fait ressortir d'elle-même l'idée d'une fascination pour la mort qui semble s'être exacerbée au cours du processus éditorial.

¹⁰ Barbara Smith Chalou. *op. cit.*, p. 32.



Figure 3.1a Première esquisse de Heinrich Hoffmann pour le personnage du Struwwelpeter (1845)



Figure 3.1b La version finale du personnage du Struwwelpeter

En se basant seulement sur la première, U.C. Knoepfmacher constate bon nombre d'éléments qui l'associent à la mort, à commencer par la posture extrêmement stationnaire de ce protagoniste passif :

No [...] movement is allowed to Hoffmann's Struwwelpeter, who remains as frozen as any statue or marmoreal urn. [...] Children are, by definition, mobile, ambulatory creatures. They are continually growing, like Struwwelpeter's unimpeded hair and nails, as they march from infancy toward the more sedentary restraints of adult life. Is the stiff and arrested Struwwelpeter, who strangely resembles a stuffed museum specimen mounted by a taxidermist, possibly not a child at all? ¹¹

Si l'absence de mouvement ou l'allure de statue est fréquemment constatée au sujet du Struwwelpeter (notamment par Nelly Feuerhahn, qui le compare à une « statuaire religieuse ¹²»), la description de Knoepfmacher montre précisément la distance qu'il y a entre le personnage titre et les autres. Nous avons vu précédemment (tableau 2.1) que le Struwwelpeter est le seul protagoniste qui ne subit aucune conséquence ; nous voyons maintenant qu'il est aussi le seul à être aussi passif, un peu comme l'adulte, qui ne ressent pas le même besoin que l'enfant de bouger et gigoter.

C'est donc dire que la seule façon d'éviter les conséquences de ses actions est de n'en commettre aucune, mais alors survient aussi l'ennui, comme la mort, ou ce qui ressemble parfois à l'austérité du monde adulte. L'histoire n'en fait pas moins intervenir le principe de plaisir, car elle suggère que le Struwwelpeter est celui qui fait ce qu'il souhaite, et *seulement* ce qu'il souhaite, à la manière, justement, de l'adulte à qui personne ne donne d'ordres, du moins aux yeux de l'enfant. La longueur de ses ongles et de ses cheveux est le témoin de ce plaisir malséant, mais elle évoque encore une fois la mort car, comme le rappelle Knoepfmacher, « hair and nails continue to grow even after our limbs have stopped developing ¹³ », et donc après le décès. On constate aussi, dans cette première version de l'image, que les ongles s'emmêlent, comme des racines qui retiendraient Peter sous terre. Cet élément particulier a disparu dans l'illustration définitive, mais tout le reste s'oriente vers une plus importante figuration de la mort et du monde adulte.

Tout d'abord, la planche de bois sur laquelle était posé le Struwwelpeter s'est transformée en une sorte de cercueil-coffre à jouets, où est écrite l'histoire donnée à lire. Mais

¹¹ U.C. Knoepfmacher, « Validating Defiance : From Heinrich Hoffmann to Mark Twain, Rudyard Kipling, and Maurice Sendak » in *Princeton University Library Chronicle*, vol. LXII, n°1, automne 2000, p. 86.

¹² Nelly Feuerhahn, *Le comique et l'enfance*. Paris, Presses universitaires de France, 1993, p. 65.

¹³ U.C. Knoepfmacher, *op. cit.*, p. 86.

l'histoire, comme l'image, s'inscrit dans la passivité : ce qui est raconté ici, contrairement aux autres contes, ce ne sont pas les mauvaises actions de Peter, mais précisément son *manque d'action*. L'inscription sur la boîte n'est donc pas tant un récit qu'une description, voire une épitaphe. Aux côtés de celle-ci, les icônes du peigne et des ciseaux prennent place en guise de « signes de son martyre ¹⁴ ». Dans plusieurs religions, on enterre l'homme avec ses biens, ou plus rarement avec des symboles de sa jouissance, comme on le fait dans certaines traditions ¹⁵ ; dans le cas du Struwwelpeter, c'est au contraire l'ennui et l'ordre qu'il est forcé d'emporter et qui lui seront éternellement associés. Dans l'esquisse de 1845, ces deux objets flottent dans les airs, au point qu'on a l'impression que le personnage jongle avec eux. La conscience que ses longs ongles ne lui permettraient pas de telles prouesses fait disparaître cette possibilité, mais l'illusion de mouvement et de jeu subsiste. Dans la plus récente édition, tout se fige, jusqu'aux traits du visage qui paraissent fondus dans l'enfance, au contraire du haut du corps et des vêtements, qui sont ceux de l'adulte. Pour Knoepfmacher, le Struwwelpeter se situe quelque part entre l'homme et le garçon, comme s'il avait vieilli en certains endroits seulement : « The drawing of the curious figure makes him look like a hybrid : his head, enlarged by the lion's mane, and his huge torso and extended arms are those of an adult, whereas the short, stubby legs still seem to belong to a child. ¹⁶ » L'hybridation se ressent aussi par les manières du personnage, car l'illustration ne laisse aucun doute sur le refus de Peter de se laisser peigner les cheveux ou couper les ongles, mais le reste de son apparence est impeccablement propre et bien mise. Quant au visage, il semble rajeuni dans la dernière version, au point que le Struwwelpeter ressemble à un chérubin qu'on aurait vêtu comme un adulte.

Cette fusion laisse Knoepfmacher perplexe au sujet de la fonction du conte dans l'album :

¹⁴ Nelly Feuerhahn, *op. cit.*, p. 65.

¹⁵ Roland Barthes raconte qu'on trouve, sur la côte du Pacifique, « d'anciennes tombes péruviennes où l'on voit le mort entouré de statuettes en terre cuite : elles ne représentent ni ses parents, ni ses dieux, mais seulement ses façons préférées de faire l'amour : ce que le mort emporte, ce ne sont pas ses biens, comme dans d'autres religions, mais les traces de sa jouissance. » « Réquichot et son corps » in *L'obvie et l'obtus : Essais critiques III*, Paris, Seuil, 1982, p. 190.

¹⁶ U.C. Knoepfmacher, *op. cit.*, p. 86.

What is the inert Struwwelpeter doing in a text that inevitably treats mobility as something noxious? How are we expected to read the figure Hoffmann first placed last and then placed first? Are we expected to say « pfui » to him because he is a sloppy child who has resisted adult discipline, or, quite the contrary, because he signifies the adult paralysis that parents impose on their fidgety young in the name of what we nowadays like to call « socialization »?¹⁷

Pour répondre à la question, il est essentiel de considérer que l'illustration n'a pas été que déplacée d'une édition à l'autre ; elle a été sensiblement modifiée pour faire intervenir la mort de façon beaucoup plus visible, ce que Knoepfmacher ne prend pas en considération dans son analyse. Dans l'illustration de 1845, on perçoit un début d'hybridation entre enfant et adulte, et certains signes laissent voir un rapprochement avec une figure de mort, tels les ongles emmêlés. Peter, cependant, n'est pas aussi maniéré qu'il le sera à son passage en couverture : il n'a pas encore de foulard, son habit est plus simple et ses manches sont relevées jusqu'aux coudes. Le fait qu'il paraisse jongler avec le peigne et les ciseaux en suspension ajoute du mouvement à l'image, et par le fait même on prête un peu de vie au personnage. L'illustration définitive ressemble à un clin d'oeil fait à la première plus qu'à une image indépendante : on dirait que le premier Peter s'est tant obstiné à « prendre racine » avec ses longs ongles qu'il en est réellement mort sur son piédestal, dont on a alors fait un tombeau. Le texte n'a peut-être pas changé d'une édition à l'autre, mais la signification du conte, simplement par son déplacement dans l'album et les légères modifications apportées à l'image, en est modifiée. Nous sommes en bon droit de croire, pour revenir à la question de Knoepfmacher, que le Struwwelpeter se faisait d'abord dire « pfui » à cause de son apparence, ce dont il ne semblait pas se formaliser puisque son visage manifeste le stoïcisme. Dans la dernière version, ses traits sont figés dans une expression d'ennui qui semble supplier celui qui le regarde de le sortir de là¹⁸. Les deux illustrations se répondent, pour dire que ne rien faire peut être amusant, mais qu'il ne faut pas abuser de la passivité, sans quoi c'est la

¹⁷ *Ibid.*, p. 87.

¹⁸ Cette expression est d'ailleurs visible dans la figure d'Edward Scissorhands (figure 3.7), pour lequel il ne fait aucun doute que Tim Burton s'est largement inspiré du Struwwelpeter. La ressemblance entre les deux personnages est en effet frappante lorsqu'on s'attarde à leurs cheveux ébouriffés et à leurs mains, chez l'un prolongées par des ongles pointus et chez l'autre par des ciseaux (objet avec lequel, en l'occurrence, le premier s'amusait à jongler). Mais l'analogie ne s'arrête pas à ces marques, et il semble que Burton ait lui aussi perçu la figuration de la mort et de l'adulte chez le Struwwelpeter puisqu'il les reproduit dans son protagoniste : Edward, dont les traits évoquent l'innocence de la jeunesse, ne laisse jamais fuir un regard mélancolique qui a tout pour rappeler non seulement l'âge adulte, mais aussi le drame d'être différent.

mort, ou pire, l'austérité du monde adulte, qui nous attend. La version finale reste ludique, mais cette fois Thanatos se mêle à Eros pour créer aussi une sorte de sentiment d'angoisse, qui, si l'histoire avait été placée à la fin, n'aurait pas permis l'idéologie de consolation offerte par « L'histoire de Robert-qui-vole ». On doit en outre garder à l'esprit que la figure proposée du Struwwelpeter s'est retrouvée de manière fortuite au sein de l'album offert à son fils par Hoffmann, simplement parce qu'il y avait une page blanche en trop dans le petit cahier qu'il avait acheté. La première illustration n'était donc pas aussi calculée, et il est normal qu'elle ait subi plus de modifications que l'imagerie des autres contes¹⁹.

Une lecture du Struwwelpeter comme personnage figurant la mort a visiblement été faite aussi dans une adaptation théâtrale de 1999, *Shockheaded Peter : A junk opera*, mis en scène par Phelim McDermott et Julian Crouch, sur la musique des Tiger Lillies. Dans cette pièce, le personnage du Struwwelpeter est représenté comme un enfant enterré qui sort directement de sa tombe pour faire irruption dans le sous-sol de ses parents²⁰. Si cette pièce mêle la mort et le rire, elle le fait de façon beaucoup plus troublante que l'oeuvre d'Hoffmann et ne s'adresse visiblement plus aux enfants, comme en témoigne Jack Zipes :

What makes the McDermott and Crouch production of Shockheaded Peter different and disturbing is that it heightens Hoffmann's « enlightened » cruelty toward children in such a graphic and statistic manner that it becomes difficult to laugh at the

¹⁹ Dans les différentes adaptations plus récentes, le Struwwelpeter subit aussi de nombreuses modifications, et n'est pas toujours aussi passif que dans les illustrations d'Hoffmann. Dans la version de Bob Staake (figure 3.8), non seulement il est réellement représenté comme sale et puant, mais il est aussi mouvant : on peut le voir nous faire dos et s'en aller en marchant. (Heinrich Hoffmann, *Struwwelpeter and other disturbing yet cautionary tales*, adaptés et illustrés par Bob Staake, Seattle, Fantagraphics, 2006, p. 11.) Claude Lapointe et François Ruy-Vidal, dans une édition française publiée chez Harlin Quist, font de Pierre l'ébouriffé un « jeune hippie écologiste », dont la passivité est littéralement transformée en lutte politique, comme l'explique Lapointe : « l'image donne quelques raisons à Pierre de refuser aux prospecteurs, aux bétonneurs, aux pelles mécaniques de venir détruire son arbre, son bel arbre. Si vous le regardez bien, vous verrez que les feuilles et les cheveux du contestataire se mêlent, la tignasse devient progressivement feuillage, ou l'inverse. » (Michel Defourny, « Questions posées à Claude Lapointe, illustrateur » in *Autour de Crasse-Tignasse*, p. 58.) Cette vision d'une fusion du Struwwelpeter rejoint celle de Knoepfmacher, qui voit dans les longs ongles et cheveux du personnage la ressemblance avec un arbre plein de branches. (Knoepfmacher, *op. cit.*, p. 84.)

²⁰ Knoepfmacher, *op. cit.*, p. 85 – 86.

relentlessly repeated punishments the child puppets are compelled to endure on stage. Yet laugh we must.²¹

L'humour noir présent dans le *Struwwelpeter* d'Hoffmann se transforme donc en rire jaune au contact de la pièce des Tiger Lillies. Zipes ajoute que, si l'oeuvre d'Hoffmann est généralement perçue comme un petit manuel de bonnes manières à l'égard des enfants, l'adaptation en « junk opera » se teinte plutôt d'une morale à l'égard des parents :

The stories in *Struwwelpeter* are more harmless jokes than anything else, and the evident sadism is more funny than shocking. In my opinion, this social normalization of cruelty prompted the Tiger Lillies to stage *Struwwelpeter* for adults as an act of confrontation. In their hands, a book that was intended to mollify adult's bad conscience and produce guilt in children is transformed into a bitter, if not cynical, attack on complacent adults who believe that we have grown more civilized in our attitude toward children.²²

La différence entre le comique et le troublant, dans ces jeux tabous avec le corps, la violence et la mort, n'est délimitée que par la mince ligne entre la raillerie et le cynisme. Dans le *Struwwelpeter*, les parents sont négligents envers leurs enfants, comme le montre « Die Geschichte vom Suppen-Kaspar », où la mort est aussi à l'honneur, mais ils ne font jamais preuve de cruauté. Par ailleurs, cette négligence, même si elle a parfois de tristes issues, peut être perçue positivement par l'enfant tant qu'elle reste fictive, car elle est aussi synonyme d'une plus grande autonomie. Ainsi en est-il aussi dans les contes de fées, où

[...] le fait d'être chassé de la maison peut être inconsciemment ressenti par l'enfant soit comme le désir d'être débarrassé de ses parents, soit comme l'idée que ses parents veulent se débarrasser de lui. L'enfant lâché dans le monde, ou abandonné dans une forêt, symbolise à la fois le désir des parents de voir l'enfant devenir indépendant et le désir de l'enfant, ou son angoisse, vis-à-vis de cette indépendance.²³

Ainsi il n'y a, dans aucun conte de l'album, d'acte sadique commis par le parent à l'égard de l'enfant. La mort, comme les autres conséquences, n'est jamais un meurtre, mais seulement la

²¹ Jack Zipes, *Sticks and Stones – The Troublesome Success of Children's Literature from Slovenly Peter to Harry Potter*, New York, Routledge, 2001, p. 148.

²² *Ibid.*, p. 158.

²³ Bruno Bettelheim, *op. cit.*, p. 152.

conséquence d'un acte délibéré du personnage. En cela, elle se rapporte aux cérémoniaux traditionnels associés au bris d'un tabou dans une communauté.

3.2 Coutumes taboues et cérémoniaux

On sait que les enfants sont souvent comparés aux peuples primitifs en raison de certaines de leurs croyances, tel l'animisme²⁴, ou encore de leur manque de connaissances sur la civilisation dans laquelle ils doivent évoluer. De la même façon que les peuples primitifs obéissent à un ordre sans nécessairement en comprendre les raisons, souvent relatives à des croyances sacrées, l'enfant se voit fréquemment demander d'obéir à des règles qu'il ne comprend pas, et qui ne lui sont pas toujours expliquées même quand il le souhaiterait.

Freud, en traitant des névrosés, a observé que les petits ont fréquemment des phobies auxquelles sont associées des interdictions : « L'intention de quelques-unes de ces prohibitions est facilement intelligible ; d'autres, au contraire, apparaissent incompréhensibles, stupides, absurdes. Nous donnons à ces prohibitions le nom de "cérémonial" et nous trouvons que les coutumes taboues présentent les mêmes variétés. ²⁵ » Or, si le Struwwelpeter est apparu dans un contexte bourgeois occidental, les prohibitions y sont à l'honneur, y compris celles qui nous paraissent « incompréhensibles, stupides, absurdes ». La prohibition de jouer avec des allumettes, par exemple, se comprend aisément, et ce qui arrive à Pauline pourrait se produire dans la réalité. D'un autre côté, l'interdiction faite à Konrad de sucer ses pouces ne trouve pas d'explication rationnelle, ou du moins pas dans le conte, où la conséquence est dictée comme telle par la mère : « Sinon viendra l'homme aux ciseaux / Qui te coupera aussitôt / Les deux pouces sans hésiter, / Comme s'ils étaient de papier. ²⁶ » Dans l'esprit de la mère, cette interdiction se rapporte à un tabou sexuel, dont nous traiterons plus loin, et on peut comprendre qu'elle ne souhaite pas l'expliquer à son fils. Associée à cette conséquence, toutefois, elle est parfaitement irrationnelle ; alors que l'enfant peut faire le lien entre le fait de jouer avec des allumettes et celui d'être brûlé par

²⁴ Sigmund Freud, « Le retour infantile du totémisme » in *Totem et tabou*, Paris, Payot, 2001, p. 143 – 225.

²⁵ *Ibid.*, p. 47.

²⁶ Heinrich Hoffmann, *Crasse-Tignasse*, trad. de l'allemand par Cavanna, Paris, L'école des loisirs, 2005, p. 23.

celles-ci, rien ne lui explique concrètement l'association entre le suçotement de pouces et l'apparition de « l'homme aux ciseaux » (ou du tailleur²⁷, dans la version originale). C'est ce type d'interdiction qui évoque la coutume taboue du monde primitif, et ce que sa violation apporte de conséquences sur l'individu et sa collectivité :

La transgression d'un tabou a pour sanction un châtiment, le plus souvent une grave maladie ou la mort. N'est menacé de ce châtiment que celui qui s'est rendu coupable de cette transgression. [...] C'est seulement quand la transgression d'un tabou n'est pas suivie automatiquement du châtiment du coupable, que les primitifs sentent s'éveiller en eux le sentiment collectif qu'ils sont menacés d'un danger, et ils s'empressent d'appliquer eux-mêmes le châtiment qui ne s'est pas produit spontanément. Il nous est facile d'expliquer le mécanisme de cette solidarité. C'est la crainte de l'exemple contagieux, de l'impulsion à l'imitation, donc de la nature infectieuse du tabou, qui entre en jeu. Lorsqu'un individu a réussi à satisfaire un désir refoulé, tous les autres membres de la collectivité doivent éprouver la tentation d'en faire autant ; pour réprimer cette tentation, il faut punir l'audace de celui dont on envie la satisfaction, et il arrive souvent que le châtiment fournit à ceux qui l'exécutent l'occasion de commettre à leur tour, sous le couvert de l'expiation, le même acte impur. C'est là un des principes fondamentaux du système pénal humain, et il découle naturellement de l'identité des désirs refoulés chez le criminel et chez ceux qui sont chargés de venger la société outragée.²⁸

Dans ce système primitif, et même dans les civilisations²⁹ actuelles, comme le montre l'exemple du système pénal, le tabou s'inscrit directement dans un rapport de causalité extrêmement manichéen : la violation d'une action *doit* mener à une sanction, quitte à ce que cette sanction soit provoquée délibérément. L'enfant, pour qui « tout est lumière ou ténèbres, sans nuance³⁰ », évolue mentalement dans un système dualiste semblable. Bien sûr, s'il commet une mauvaise action, il espère ne pas se faire prendre ; mais la punition a aussi

²⁷ Le terme allemand est « Schneider », ce qui signifie « tailleur », mais pourrait aussi se traduire par « coupeur », car il découle du verbe « schneiden » : couper. On peut donc croire que le choix de Cavanna de conserver, pour le récit, le sens étymologique du terme est motivé, car la profession de tailleur prend pour l'enfant germanophone un aspect menaçant qu'elle n'a pas en français.

²⁸ Sigmund Freud, *op. cit.*, p. 105-106.

²⁹ Nous employons le terme « civilisations », par opposition à « peuples primitifs », en nous basant sur le classement de Gordon Childe et Charles Redman. Ainsi, une civilisation posséderait cinq caractéristiques primaires (une fixation dans les cités, une spécialisation de travail à temps plein, une concentration de surplus, une structure de classes et une organisation étatique) et des caractéristiques secondaires (parmi les cinq suivantes : des travaux publics monumentaux, du commerce à longue distance, des travaux artistiques monumentaux, un système d'écriture et un développement de l'arithmétique, de la géométrie et de l'astronomie). « Les anciennes civilisations » in Ruth Whitehouse et John Wilkins, *L'aube des civilisations*, Paris, Bordas, 1987, p. 18.

³⁰ Bruno Bettelheim, *op. cit.*, p. 118.

quelque chose de rassurant : elle confirme l'ordre du monde, des lois, donne l'impression d'une certitude quant à l'avenir. Cette analogie avec les tabous primitifs explique en grande partie l'effet bénéfique des conséquences qui adviennent aux personnages du *Struwwelpeter*. Après tout, celui qui enfreint la loi ou le tabou « éveille la jalousie et l'envie ³¹ », et il est normal qu'il subisse les conséquences associées à cette entorse.

Être témoin de la sanction du protagoniste s'avère donc satisfaisant pour le lecteur, au même titre que ce l'est encore pour certaines personnes qui apprécient le spectacle de la peine de mort, ou, comme l'explique Freud, pour les primitifs, qui satisfaisaient un désir sadique en octroyant eux-mêmes le châtement mérité au violateur. Ce ne serait évidemment pas la même chose si les personnages étaient plus développés psychologiquement, ou s'ils transgressaient la loi parentale dans un objectif noble, comme on le voit dans le conte de fées. Leur caractère unidimensionnel suscite la distanciation de la part du destinataire, qui se réjouit de leur malheur autant qu'il avait apprécié les voir commettre la mauvaise action. En outre, on doit garder en tête que le caractère définitif de la mort n'est pas encore ancré en eux, et que la violence n'est pas non plus ressentie comme réelle. Au même titre que dans les fantasmes de violence des enfants à l'égard de leurs pairs (soeur, frère, camarade d'école), on peut croire que « la condition qu'aux enfants châtiés ne soit infligé aucun dommage sérieux [est] fermement maintenue ³² » dans l'esprit du lecteur. La souffrance de Pauline, de Konrad et des autres n'est donc pas considérée dans l'appréciation de leur conséquence ; seul le rétablissement de l'ordre entre en jeu.

Si les tabous de l'enfance et du monde primitif sont assez respectés dans l'oeuvre d'Hoffmann, ceux des adultes et de la civilisation occidentale, eux, y sont jusqu'à un certain point ridiculisés, ou à tout le moins peu pris au sérieux.

3.2.1 Les cérémonials bafoués

L'association se fait aisément entre les coutumes taboues et les traditions encore présentes qui entourent la mort en Occident. Par exemple, si l'homme enterre ou incinère les morts, c'est en partie pour des raisons sanitaires, mais c'est d'abord et avant tout relatif à des motivations

³¹ Sigmund Freud, *op. cit.*, p. 54.

³² Sigmund Freud, « Un enfant est battu » in *Œuvres complètes XV(1916-1920)*, Paris, Presses universitaires de France, 1996, p.120.

symboliques : il se distancie de la mort en la mettant à l'écart. Si la séparation des vivants et des morts est à la base de toutes les cultures, on voit cependant un changement dans l'association de l'objet au symbole selon les sociétés. Ainsi un prêtre revêtant un masque de chacal pendant une cérémonie funéraire³³ qui aurait lieu ici, aujourd'hui, nous apparaîtrait absurde car nous ne possédons pas les codes qui nous permettraient d'en comprendre la symbolique. Parallèlement la croix, objet qui n'a dans l'absolu pas plus de lien avec la mort que le masque de chacal, nous apparaît naturelle lors d'un enterrement car elle s'inscrit à l'intérieur d'une tradition chrétienne dont nous avons assimilé les codes. Ainsi l'inscription nominale du mort sur la pierre tombale, qui est pour plusieurs impérative dans l'Amérique actuelle, n'a pas toujours eu lieu dans l'histoire occidentale. Bien qu'elle ait déjà été répandue à l'époque romaine, Philippe Ariès montre qu'elle a disparu pendant une longue période en Europe :

On ne se trompe pas beaucoup en disant que, dans la Rome antique, chacun, parfois esclave, avait un endroit de sépulture (*loculus*) et que cet endroit était souvent marqué par une inscription. Les inscriptions funéraires sont innombrables. Elles sont toujours nombreuses au début de l'époque chrétienne. Elles signifient le désir de conserver l'identité de la tombe et la mémoire du disparu. Vers le V^e siècle, elles se font rares, et, plus ou moins vite selon les endroits, elles disparaissent. Les sarcophages de pierre comportaient souvent, outre les noms des défunts, leurs portraits. Les portraits disparaissent à leur tour, si bien que les sépultures deviennent complètement anonymes. [...] Or, à partir du XII^e siècle – et parfois un peu avant –, nous retrouvons les inscriptions funéraires qui avaient presque disparu pendant huit à neuf cents ans.³⁴

En plus de cette disparition complète de la mention du mort, qui marque une période où l'individualité n'était pas valorisée au même titre qu'aujourd'hui ou dans la Rome antique, il faut préciser que l'inscription, même après le XII^e siècle, se faisait parfois non pas sur le lieu de sépulture, mais sur une plaque à l'intérieur de l'église³⁵. Cela dit, la trace symbolique du mort parmi les vivants, de même que le désir de pouvoir le « retrouver » en un endroit³⁶, par

³³ En Égypte ancienne, c'est ainsi que se présentaient les prêtres procédant à l'embaumement des corps, afin de représenter Anubis, dieu assurant le passage de l'âme du mort vers l'au-delà. Céline Bénard. *Le grand atlas : la mythologie*, Issy-les-Moulineaux, Glénat, 2006, p. 300.

³⁴ Philippe Ariès, *op. cit.*, p. 41 – 42.

³⁵ *Ibid.*, p. 43 – 44.

³⁶ Même dans le monde occidental, cette coutume chère à l'Amérique n'est pas à tenir pour acquise.

exemple en se recueillant sur sa tombe, sont des cérémonials culturels, et leur signification ne peut être saisie qu'après un certain temps.

Pour l'enfant, qui est nouveau dans ce monde et pour qui certains codes restent encore inconnus, ce qui semble absurde et irrationnel ne se situe pas au même niveau que chez l'adulte. Aussi n'aura-t-il pas de mal à croire fermement que son ourson l'entend, mais l'enterrement n'aura pas le même sens pour lui que pour l'adulte³⁷. Le *Struwwelpeter* met en scène quelques éléments merveilleux, comme la faculté de parole des animaux, la présence de Saint-Nicolas et l'envol de Robert grâce à son parapluie, et les traite avec autant de sérieux que s'ils étaient possibles dans la réalité. Toutefois, il semble que ce soient les incongruités propres au monde des adultes, ces tabous qui devraient être pris au sérieux, qu'Hoffmann se permet de tourner en dérision. Nous avons vu, par exemple, que le socle sur lequel est monté

Ariès précise qu'en Angleterre, par exemple, « là où l'interdit de la mort est accepté sans réserve, l'incinération est très répandue, non pas tant pour des raisons d'hygiène, ni de philosophie, ni d'incroyance, mais simplement parce qu'on croit qu'elle détruit plus complètement, qu'on est alors moins attaché au résidu et qu'on est moins tenté de le visiter ». *Ibid.*, p. 162.

³⁷ Alors que l'enterrement est synonyme de peines et de deuil pour l'adulte, son imitation est, selon le constat de Jean Chateau, un jeu très fréquent auxquels les enfants se prêtent avec amusement. Cela ne signifie pas que la mort ne les atteint aucunement, mais il n'y a pas pour eux de scrupules à reproduire la situation, qui reste un jeu d'imitation au même titre que lorsqu'ils incarnent des médecins, des enseignants, etc. C'est tout simplement que « lorsqu'un objet ou un événement nouveau frappe l'enfant, il [est] porté à en faire une imitation, comme il est porté à répéter un mot nouveau. » Jean Chateau. *Le réel et l'imaginaire dans le jeu de l'enfant*, Paris, Librairie Philosophique J. Vrin, 1967, p. 49. La Comtesse de Ségur imagine un jeu de ce type dans *Les malheurs de Sophie*, et le vocabulaire employé au début et à la fin de l'épisode décrit bien l'ambiance qui règnerait sans doute dans la réalité : « Camille et Madeleine arrivèrent un matin pour l'enterrement de la poupée : elles étaient *enchantées* ; Sophie et Paul n'étaient pas moins *heureux*. » Puis : « Pour terminer la *fête*, ils coururent au bassin du potager et y remplirent leurs petits arrosoirs pour arroser les lilas ; ce fut l'occasion de nouveaux *jeux* et de nouveaux *rires*, parce qu'on s'arrosait les jambes, qu'on se poursuivait et se sauvait en riant et en criant. On n'avait jamais vu un enterrement plus *gai*. [...] La journée se termina *gaiement* ; et, lorsque Camille et Madeleine s'en allèrent, elles demandèrent à Paul et à Sophie de casser une autre poupée pour pouvoir recommencer un enterrement aussi *amusant*. » Comtesse de Ségur. *Oeuvres – tome I. Édition établie et annotée par Claudine Beaussant*. Paris, Robert Laffont, 1990, p. 277. Nous soulignons. Les termes en italique dans ce passage font ressortir un champ lexical relié de près au bonheur, ce qui montre que Sophie et ses camarades sont capables d'imiter les actions des adultes, mais pas le comportement relatif à la cérémonie, qui exigerait sérieux et apitoiement. On a là l'essentiel de ce que Chateau explique quant à la façon dont l'enfant imite ce qu'il voit : il se contente de reproduire, le plus réalistement possible, certains détails auxquels il s'accroche parce qu'ils lui semblent révélateurs de l'ensemble. (*Ibid.*, p. 53.) Ainsi des éléments comme le cercueil occupent une place importante dans la représentation de la cérémonie funéraire, mais le sentiment de tristesse qui y est inhérent passe en second-plan.

le Struwwelpeter paraît fusionner en un même objet le cercueil et le coffre à jouets. L'inscription qu'on y retrouve tient lieu d'épithaphe, mais elle ne rappelle pas positivement le mort à la mémoire ; au contraire, elle le ridiculise en mettant ses défauts en relief à travers une comptine rimée. Le peigne et les ciseaux y sont dessinés comme instruments représentatifs de ce que le personnage *détestait* le plus, de sorte qu'une inversion se crée dans le processus habituel : ce qui devrait représenter le personnage, comme le portrait qui ornait autrefois la sépulture, est ici plutôt ce qui était attendu de lui.

C'est exactement la même chose qui se produit dans « Die Geschichte vom Suppen-Kaspar », alors qu'une soupière est posée sur la tombe de l'enfant. Cette image est si marquante dans l'imagination qu'une traduction française du début du siècle, par Sophie Foëx, portait comme titre « La soupière-cercueil »³⁸, plaçant ainsi l'objet comme élément central du récit ; et ce, bien qu'il n'apparaisse que dans l'illustration et qu'aucune mention n'en soit faite dans le texte. Ainsi cette soupe, que Kaspar refusait de manger au point qu'il en est mort de faim, revient orner sa sépulture comme un symbole du triste principe de réalité. L'illustration (figure 3.2) montre aussi des roses et une croix sur laquelle est inscrite son nom, deux objets qui correspondent aux symboles traditionnels du deuil chrétien.



Figure 3.2 La tombe de Kaspar

La soupière, posée à cet endroit de manière incongrue, amène un questionnement sur les autres symboles : pourquoi les roses et la croix ? Le destinataire du conte les connaît peut-être déjà comme icônes, mais leur origine et leur motivation lui échappent. Dans cette image, il y a la même forme d'inconvenance que celle présentée par Georges Minois au sujet de la

³⁸ Walter Sauer, « Nachwort » in Heinrich Hoffmann. *Der Struwwelpeter auf französisch*, Stuttgart, Phillip Reclam, 2001, p. 77-78. L'édition traduite par Foëx n'était pas datée, mais Sauer la situe entre 1930 et 1948.

messe chrétienne :

La messe présente un caractère massivement répétitif : chaque son, chaque geste, ancrés dans la mémoire individuelle et collective, parfaitement liés entre eux par des automatismes, suggèrent une machine familière où la moindre omission, la moindre variation, la moindre accélération sera perçue par tous comme insolite et comique. Litanie, hymnes, prières, offices canoniaux, détournés de leur sens sacré, sont une mine de gags offerte à la verve des plaisantins.³⁹

Dans la représentation de la tombe de Kaspar, on retrouve une soupière au milieu de ces éléments sacrés, croix et roses, que l'on retrouve mille fois répétés dans un cimetière ; sa présence parmi eux ne peut que provoquer le rire parce qu'elle déroge aux convenances habituelles. C'est, en même temps, par son lien avec la nourriture, un rappel des fonctions corporelles au détriment des « choses de l'esprit » évoquées par les symboles religieux. Aussi l'illustration de la soupière sur la tombe s'inscrit-elle dans la continuité de l'histoire, qui repose sur la négligence (alliée à une possibilité d'autonomie) dont est victime Kaspar, à qui l'on offre invariablement la même soupe chaque jour. Même dans la mort, son désir n'est pas écouté, et la figure parentale reste absente.

Cette absence se ressent aussi dans l'autre conte de l'album qui se termine sur la mort du personnage. En effet, « Die gar traurige Geschichte mit dem Feuerzeug » ne fait intervenir aucun adulte, sauf lorsqu'il est question de l'interdiction : les chats disent bien que « C'est défendu par papa! [...] C'est défendu par maman !⁴⁰ », mais les parents eux-mêmes ne sont là ni pour protéger Pauline, ni pour pleurer sa mort. Ici, les animaux ont le même rôle que dans le conte de fées, c'est-à-dire qu'ils aident l'héroïne de leur mieux en lui prodiguant des conseils. Toutefois, si celle-ci refuse de les suivre, et c'est le cas avec Pauline, elle doit en subir la conséquence. Ce qui diffère d'avec le *Märchen*, cependant, c'est que les chats remplacent encore la figure parentale dans la dernière illustration (figure 1.4), lors de ce qui a l'apparence d'une cérémonie funèbre. Leurs queues sont ornées de grosses boucles noires, qui évoquent les habits de deuil occidentaux. Le procédé de personnification des chats s'en voit évidemment renforcé, mais il va plus loin en faisant en même temps allusion à un rituel sacré.

³⁹ Georges Minois, *Histoire du rire et de la dérision*. Paris, Fayard, 2000, p. 153.

⁴⁰ Heinrich Hoffmann, *Crasse-Tignasse*, p. 14.

Il y a assurément une part de pudeur dans le choix de remplacer les parents par des chats, manière de désamorcer le tragique, mais on perçoit aussi dans cette image un trait d'humour en ce que le caractère sacré et tabou d'un des symboles du deuil est transposé sur une figure animale. Ainsi, on voit poindre une part de caricature, forme humoristique qui

opère le rabaissement en faisant ressortir de l'expression globale de l'objet sublime un trait particulier, comique en soi, qui ne pouvait passer inaperçu tant qu'il n'était perceptible que dans l'image globale de cet objet. Par son isolation, on peut à présent obtenir un effet comique qui, dans notre souvenir, s'étend à l'ensemble de l'objet.⁴¹

Le ruban noir serait donc passé inaperçu sur un chat en temps normal, ou sur un humain dans des funérailles, mais sa superposition sur un chat *et* dans des funérailles surprend, et fait ainsi ressortir le caractère culturel de l'habit de deuil. Cette personnification a pour fonction de montrer l'humain dans l'animal, et inversement ; mais par le fait même, elle rappelle l'irrationalité des us et coutumes : après tout, s'ils nous surprennent une fois transposés sur les chats, c'est qu'ils ne sont pas aussi *naturels* que nous pourrions le croire.

Dans cette même illustration, un autre élément incongru vient frapper l'oeil : ce sont les souliers rouges de Pauline, restés intacts près des cendres. Mais cette fois l'incongruité n'a rien d'humoristique ; par leur potentiel érotique, ces chaussures inscrivent le conte dans une symbolique sexuelle qui fait intervenir un autre type de tabou corporel.

3.3 Représentations de la sexualité

« Pour l'enfant, la plus grande énigme est le mystère du sexe ; c'est un secret d'adultes qu'il désire découvrir. ⁴² »

Bruno Bettelheim

Bien que la sexualité revête toujours une part de mystère aux yeux de l'enfant, le fait qu'elle soit de nos jours abordée plus directement avec lui en fait un tabou moins important qu'il

⁴¹ Le passage cité s'applique à une définition générale de la caricature. Sigmund Freud, *Le mot d'esprit et sa relation à l'inconscient*, p. 354.

⁴² Bruno Bettelheim, *op. cit.*, p. 199.

l'était à l'époque d'Hoffmann. Les thèmes scatologiques sont aujourd'hui très présents, avec d'innombrables livres portant des titres comme *Pipi, caca, popot*⁴³ ou encore *Le livre du caca*⁴⁴, sans compter les documentaires explicatifs du type « comment on fait les bébés ». Ce nouvel engouement ne signifie en rien que notre société actuelle a moins de tabous, mais seulement qu'un déplacement s'est opéré – ce que montre le fait que les enfants étaient autrefois présents dans les cérémonies funéraires alors qu'on tente aujourd'hui de les en éloigner. Ainsi, comme le constate Philippe Ariès, on hésite de nos jours à aborder la mort, avec les enfants comme avec les adultes, mais le refus de parler de sexualité tient du puritanisme :

La mort est devenue un tabou et [...] au XX^e siècle, elle a remplacé le sexe comme principal interdit. On disait autrefois aux enfants qu'ils naissaient dans un chou, mais ils assistaient à la grande scène des adieux au chevet du mourant. Aujourd'hui, ils sont initiés dès leur plus jeune âge à la physiologie de l'amour, mais, quand ils ne voient plus leur grand-père et s'en étonnent, on leur dit qu'il repose dans un beau jardin parmi les fleurs.⁴⁵

Cela dit, il n'est pas surprenant que la mort soit plus explicite que la sexualité dans l'oeuvre d'Hoffmann⁴⁶, qui marque le tout début des albums illustrés pour enfants. Néanmoins, on retrouve une forte symbolique sexuelle dans deux contes en particulier : « L'histoire du suceur de pouce » représente le pendant masculin de la sexualité, passant par l'onanisme et le complexe de castration, tandis que « La très triste histoire de Pauline et les allumettes » aborde la sexualité féminine en lien avec le narcissisme et le pouvoir de séduction.⁴⁷ Ces deux contes présentent en outre une caractéristique commune : ils sont les seuls où

⁴³ Magdalèna, *Pipi, caca, popot*, Paris, Flammarion, 2003.

⁴⁴ Nicola Davies et Neal Layton, *Le livre du caca*, Toulouse, éd. Milan, 2004, 61 p.

⁴⁵ Philippe Ariès, *op. cit.*, p. 65.

⁴⁶ Selon Ariès, c'est précisément à l'époque d'Hoffmann, soit au milieu du XIX^e siècle, que l'attitude devant la mort commence à changer plus radicalement, alors qu'elle avait connu jusque-là, depuis le Moyen-Âge, une très lente évolution. *Ibid.*, p. 61.

⁴⁷ Certaines analyses psychanalytiques présentent le *Struwwelpeter* comme un album où chaque image, chaque symbole aurait une connotation hautement sexuelle. Bien que nous admettions volontiers que la sexualité, dans l'oeuvre, s'étend au-delà des seuls contes de Pauline et du suceur de pouces, cette perception nous semble exagérée. Georg Groddeck, disciple de Freud dont la lecture du *Struwwelpeter* est une des plus connues, voit par exemple dans toutes les vrilles qui ornent les illustrations des symboles de l'érection. Nous ne traiterons pas ici de son point de vue, mais le lecteur intéressé pourra consulter son ouvrage : *Psykoanalytische Schriften zur Literatur und Kunst*, Wiesbaden, Limes Verlag, 1964.

l'interdiction parentale est absolument explicite.

Dans le cas de Pauline, on a vu que les chats disent très clairement que les deux parents lui ont interdit de toucher à la boîte d'allumettes. De même, la mère de Konrad, avant de quitter la maison, dit à son fils : « Surtout, ne suce pas ton pouce, quelle que soit l'envie qui te pousse !⁴⁸ ». Au contraire, la majorité des autres contes ne présentent pas du tout d'interdiction ; c'est le personnage qui, avec une connaissance élémentaire du bien et du mal, devrait savoir évaluer si ses actions sont répréhensibles. Il n'est pas nécessaire d'explicitement l'interdiction à Friederich, par exemple, de tuer les animaux ou de fouetter sa nourrice, car il va de soi qu'il s'agit là d'actions qui se situent du côté du « mal ». Dans « Die Geschichte von den schwarzen Buben », Saint-Nicolas défend bien aux garnements de se moquer de l'enfant noir⁴⁹, mais il n'est pas leur père, et son statut de personnage imaginaire⁵⁰ et généreux explique sans doute le peu d'autorité qu'il a sur les enfants. L'interdiction du parent n'est donc présente que dans les contes à valeur sexuelle, ce qui renforce l'idée que la prohibition touche un secret de l'âge adulte, un mystère qui le concerne directement et qu'il découvrira en vieillissant, mais auquel il désire tout de suite avoir accès.

Quand on pense que, dans le cas de Pauline, la boîte d'allumettes a été laissée sur la table alors qu'on lui a interdit d'y toucher, le lien avec l'histoire de « Barbe-Bleue » (et ses variantes) se fait naturellement, bien que ce ne soit pas un couple qui soit ici mis en jeu, mais un enfant et son parent. Selon Bettelheim, ce type de mise à l'épreuve ne peut que tester la fidélité de la femme à l'égard de l'homme :

Qu'il s'agisse de Barbe-Bleue, ou du sorcier de « l'Oiseau d'Ourdi », il apparaît clairement que, quand l'homme remet à la femme la clé d'une chambre en lui donnant l'ordre de ne pas s'en servir, il met à l'épreuve son obéissance et, dans un sens plus large, sa loyauté à son égard. Ensuite, le mari prétexte un voyage urgent pour s'absenter et tester la fidélité de sa partenaire.⁵¹

⁴⁸ Heinrich Hoffmann, *Crasse-Tignasse*, p. 23.

⁴⁹ Comme pour Pauline et le suceur de pouce, l'interdiction est explicitement rendue par la parole : « Enfants ! Écoutez-moi ! Laissez ce garçon noir tranquille ! » *Ibid.*, p. 17.

⁵⁰ On pourrait objecter à cette idée que les enfants auxquels s'adresse le livre ignorent, pour la plupart, que Saint-Nicolas n'existe pas réellement. Il n'en reste pas moins une figure imaginaire, puisque, n'ayant jamais été témoin de ses exploits, l'enfant doute toujours un peu de sa réalité.

⁵¹ Bruno Bettelheim, *op. cit.*, p. 441.

Dans l'histoire de Pauline, il n'y a pas de clé, mais un objet est tout de même mis à sa disposition dont elle a l'interdiction de se servir, et qui peut représenter sa sexualité. On constate aussi que, bien que ce soit la mère qui s'occupait principalement des enfants à l'époque et qui utilisait le plus souvent les allumettes (et donc que c'est elle qui aurait dû interdire à Pauline de s'en servir), c'est l'interdiction du *père* que les chats mettent d'abord de l'avant. La relation oedipienne qu'a le père avec sa fille l'amène à vouloir protéger celle-ci d'une sexualité hâtive qui pourrait lui nuire. C'est aussi sensiblement ce qui se produit dans l'histoire du suceur de pouce, alors que cette fois l'interdiction vient clairement de la mère et est destinée à son garçon. Le fait qu'il y ait prohibition explicite est donc essentiel dans la compréhension de la signification sexuelle des deux contes, mais la ressemblance entre les deux s'arrête là : les autres éléments symboliques diffèrent sensiblement pour aborder la question selon la personnalité de chaque personnage.

3.3.1 Jouer avec le feu : le pouvoir érotique de Pauline

Dans le cas de Pauline, le fait que le conte implique le feu n'est certainement pas fortuit. Ulrich Wiedmann, qui a étudié les Mädchenstruwelpetriaden, a constaté que les délits des personnages féminins sont, d'abord, beaucoup moins nombreux que ceux des garçons⁵², puis généralement relatifs à la propreté. S'il n'y a rien de très étonnant jusque-là, on s'étonne toutefois de voir aussi le jeu avec le feu au rang des délits féminins représentés dans les histoires, alors que la majorité des drames impliquant les allumettes sont commis par des garçons⁵³. Devant ces faits surprenants, Wiedmann se questionne sur cette association entre la petite fille et les flammes, et ne peut qu'arriver à une réponse symbolique :

⁵² En français, un bref regard sur le lexique nous permet de constater que les termes désignant les « vilaines filles » sont assez rares. En effet, la majorité des noms associés à ce caractère pour les garçons ne sont pas féminisables : garnement, (affreux) jojo, diabolin, filou, chenapan, voyou, etc. Dans d'autres cas, comme pour « galopin », le féminin (galopine) existe bien, mais s'emploie très rarement.

⁵³ « Apart from vanity, one fault of girls is pointed out more frequently than any other in Mädchenstruwelpetriaden : their alleged inability to handle fire. [...] I want to focus attention on this astounding fact – astounding because in real life it is almost always boys who play with matches or fire and cause a lot of damage. According to a source of Karlsruhe fire brigade, 90 percent and more of young Herostratic malefactors are boys. » Ulrich Wiedmann. « The Inflammable Maiden. Some Remarks on Naughty Girls » in *Princeton University Library Chronicle*, vol. LXII, n°1, automne 2000, p. 78. (Wiedmann anglicise le pluriel de « Mädchenstruwelpetriaden », de là la terminaison en s ; comme la francisation du terme germanique nous paraît peu naturelle, nous conservons dans ce mémoire le terme allemand intact,

But why is it (almost) always *girls* who burn ? This question leads to another view of the Paulinchen story and its successors. We all know that words like « flame », « burn », « spark », « ignite », and so on have a strong erotic connotation in both German and English: one is fired up with enthusiasm for another, one is in heat for someone who perhaps wears hot pants, one burns with love. [...] In modern Germany, a young man who dearly loves a girl might be heard to say : « Sie ist 'ne echt heiße Braut, ei. »⁵⁴

En français, les termes qui allient la passion au feu ne sont pas moins révélateurs : nous dirons aisément que « notre coeur brûle d'amour », que nous « déclarons notre flamme » ou que nous nous « enflammons pour une personne ». Freud mentionne d'ailleurs que « les légendes dont nous disposons ne laissent aucun doute sur la notion originelle phallique qui s'attache à la flamme frétilante qui se dresse⁵⁵ », et croit que cette association remonte à l'époque préhistorique, la sexualité de l'homme visant à éteindre le feu, tandis que celle de la femme l'entretiendrait⁵⁶. Depuis l'arrivée de l'électricité, l'entretien du feu ne ressortit plus vraiment, en Occident, au rôle traditionnel de la femme ; toutefois, à l'époque d'Hoffmann, les allumettes venaient à peine d'être inventées, et c'est bien la maîtresse de maison qui en faisait le plus souvent usage. L'histoire de Pauline confirme cette pratique, car la protagoniste dit frotter une allumette « wie's oft die Mutter hat getan⁵⁷ » (comme la mère l'a souvent fait). Ainsi, Jack Zipes n'a pas tort lorsqu'il parle de l'histoire de Pauline comme d'une « tragédie domestique »⁵⁸.

incluant son pluriel.)

⁵⁴ *Ibid.*, p. 80. Pour ce qui est du sens, l'expression pourrait se traduire par : « Elle est une vraie promise (fiancée) ardente, ah! », car en allemand, l'adjectif « heiß », rendu ici par « ardente », s'applique autant à « chaud » qu'à « passionné ». Le niveau de langue reste cependant assez familier, car « heiß » équivaldrait au « hot » anglais : « She's a hot bride ».

⁵⁵ Sigmund Freud, *Malaise dans la civilisation*, Paris, Point, 2010, p. 85.

⁵⁶ « Comme si l'homme préhistorique avait eu l'habitude, rencontrant le feu, de satisfaire sur lui une envie infantile, celle de l'éteindre en urinant dessus. [...] L'extinction du feu par miction [...] était donc comme un acte sexuel avec un homme, où l'on jouit de la puissance virile dans la compétition homosexuelle. Le premier qui renonça à ce plaisir et épargna le feu put l'emporter et l'asservir. Du fait qu'il tempérât le feu de sa propre excitation sexuelle, il avait dompté la force naturelle du feu. Cette grande conquête de la civilisation serait donc la rétribution du renoncement à une pulsion. Et c'est ensuite comme si l'on avait chargé la femme de veiller sur le feu, retenu captif sur le foyer domestique, parce que l'anatomie interdit à la femme de céder à la tentation d'un tel plaisir. » *Ibid.* p. 84 -85.

⁵⁷ Heinrich Hoffmann, *Der Struwwelpeter*, Esslingen. Esslinger Verlag, 1990, p. 7.

⁵⁸ Jack Zipes, *op. cit.*, p. 152.

Parce que le drame est directement lié à la place traditionnelle de la femme au foyer, la traduction modernisée de Cavanna enlève une part importante de la symbolique du conte en modifiant les termes « wie's oft die Mutter hat getan » par « comme font les grandes personnes ⁵⁹ ». Dans cette adaptation, il n'est pas évident que le délit de Pauline soit de prendre hâtivement la place de la mère, alors que le conte d'Hoffmann met en jeu cette question. L'illustration où elle vient de frotter l'allumette (figure 3.3) nous montre d'ailleurs que cette action conduit à un abandon de l'enfance, car la poupée qu'elle traînait avec elle jusque-là a été abandonnée derrière.



Figure 3.3 La poupée abandonnée dans « Die gar traurige Geschichte mit dem Feuerzeug »

Cette même illustration permet de voir que Pauline est vêtue entièrement de vert, couleur qui « entre avec le rouge dans un jeu symbolique d'alternance ⁶⁰ ». Alors que le vert évoque la nature et la végétation, et par extension le refuge maternel, le rouge a une signification érotique que personne n'ignore. La robe que porte Pauline, principale pièce de son habillement, montre donc qu'elle est encore une enfant ; toutefois, le rouge apparaît dans

⁵⁹ Heinrich Hoffmann, *Crasse-Tignasse*, p. 14.

⁶⁰ « Vert » dans Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, Paris, Robert Laffont, 1982, p. 1002.

des ornements non essentiels qui montrent un désir narcissique de séduction. Parmi ceux-ci, les souliers rouges, qui subsistent comme seul morceau restant après sa mort, ont une connotation sexuelle qui ne peut échapper à la lecture du conte. Comme le rappelle Alain Montandon, les « souliers/pantoufles signifient l'attrait érotique et la castration, le pouvoir féminin, la toute-puissance narcissique et la rivalité ⁶¹ », rivalité qui se joue principalement dans la relation à la mère. Une analogie avec le conte d'Hans Christian Andersen « Les souliers rouges ⁶² », paru lui aussi au milieu du XIX^e siècle, nous permettra de mettre en relief cette lutte narcissique puisqu'elle est au coeur de l'histoire.

Dans ce conte, une jeune fille pauvre, Catherine, se fait offrir le jour même de l'enterrement de sa mère des chaussures fabriquées avec des restes d'étoffe rouge, qu'elle n'a pas le choix de porter pour suivre le cercueil même s'« ils étaient loin par leur couleur d'indiquer un deuil ⁶³ ». Pendant qu'elle se promène avec ces souliers, une vieille dame la voit et désire veiller sur elle, puisqu'elle est maintenant orpheline. D'emblée, Catherine attribue le fait qu'on a voulu l'adopter au pouvoir de séduction opéré par ses nouvelles chaussures ; si celui-ci est vraiment la cause de l'adoption, il n'a cependant pas pour la vieille dame un sens positif, puisqu'elle s'empresse de jeter les chaussures au feu une fois arrivée chez elle. L'enfant fait ensuite montre d'un comportement narcissique, car « la glace semblait lui dire : “Tu es plus que jolie, tu es belle” ⁶⁴ », en guise de contradiction aux compliments qu'elle avait jusqu'alors reçus. Puis, elle voit une princesse chaussée de magnifiques souliers rouges, qu'elle envie tant que, lorsque vient le temps de choisir des vêtements pour sa confirmation, son choix chez le cordonnier se porte sur une paire semblable, à l'origine destinée à un enfant de grande famille, mais qui ne lui faisait pas. On précise que la dame âgée, dont la vue est défaillante, « ne savait pas de quelle couleur ils étaient, sans quoi elle n'aurait pas permis à Catherine de les porter pour aller recevoir la confirmation ⁶⁵ ». Il y a donc indéniablement un tabou associé aux chaussures rouges, en particulier dans un contexte religieux. Après la

⁶¹ Alain Montandon, *Du récit merveilleux ou L'ailleurs de l'enfance*, Paris, Imago, 2001, p. 126.

⁶² « Les souliers rouges » in Hans Christian Andersen, *Histoire d'une mère. Suivi de : Le Canneton, le Mauvais prince, les Souliers rouges, les Cigognes*. Traduction anonyme. Tours, A. Mame. 1853. p. 85- 114.

⁶³ *Ibid.*, p. 86-87.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 88.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 91.

cérémonie, la vieille dame apprend, par la rumeur, la couleur des chaussures de Catherine et lui interdit de porter, dorénavant, autre chose que du noir pour se rendre à l'église. Catherine désobéit lors de sa communion, et après avoir parlé à un invalide qui la complimentait sur ses souliers, elle ne peut plus s'empêcher de danser et de gigoter, jusqu'à ce qu'on les lui enlève. Les chaussures lui sont confisquées, mais Catherine les reprend pour se rendre à un bal. À partir de ce moment, l'ensorcellement est tel qu'elle ne peut plus du tout les retirer. Il est précisé qu'elle danse « jusqu'au cimetière et sur les tombes ⁶⁶ », et qu'elle rencontre un ange devant la porte de l'église, qui lui apprend la punition qui lui sera réservée : « Ta destinée est de danser [...] avec tes souliers rouges jusqu'au moment où tu deviendras pâle et froide ; jusqu'à ce que ta peau s'unisse à tes os et que tu deviennes comme un squelette. ⁶⁷ » La fin du conte, comme la plupart de ceux d'Andersen, présente une morale chrétienne : Catherine demande à un bourreau de lui couper les jambes, et se repent en menant une vie pieuse à l'église. Les chaussures et toutes les allusions à celles-ci disparaissent en même temps que la nature narcissique et séductrice de Catherine.

La fin du conte d'Andersen se distingue de celle de « Die gar traurige Geschichte mit dem Feuerzeug », puisque dans cette dernière, c'est l'héroïne qui part et les souliers qui restent ; le pouvoir érotique qui subsiste et l'enfance qui s'envole. Mais la comparaison montre bien que les souliers rouges, objets de séduction, ne peuvent être compatibles avec l'enfance. Dans les deux contes, d'ailleurs, les chaussures sont portées en l'absence de la figure maternelle : Catherine les reçoit le jour où sa mère meurt, donc où elle croit qu'elle prendra enfin sa place, et est aussitôt adoptée par quelqu'un qui n'est pas en mesure de voir ses tentatives de séduction. De son côté, Pauline est habillée de manière séduisante une journée où elle est seule à la maison, et même pour l'époque, on s'étonne de voir le soin qui a été mis à sa tenue sans raison particulière. Il ne serait d'ailleurs pas étonnant qu'elle ait elle-même noué les rubans rouges qui complètent son habillement, car c'est entièrement par ces morceaux non essentiels que passe la séduction. Enfin, le conte d'Andersen comme celui d'Hoffmann présente une association très forte entre les souliers rouges et la mort ⁶⁸, puisque

⁶⁶ *Ibid.*, p. 101.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 103.

⁶⁸ Association qui se présente aussi dans un autre conte bien connu, *The Wizard of Oz*, qui joue aussi sur la rivalité narcissique et le rapport à la mère. Alain Montandon analyse ainsi le pouvoir des

Catherine en porte d'abord pour suivre le cercueil de sa mère, puis pour danser sur les tombes, comme Pauline, qu'on voit danser dans les flammes. L'orpheline devrait aussi les garder jusqu'à ce qu'elle meure, à l'instar de l'héroïne d'Hoffmann, mais elle parvient à échapper à ce sort par son repentir. Le fait que ce soit entièrement par les souliers rouges qu'est symbolisée, dans le conte d'Andersen, la rivalité mère/fille montre à quel point l'objet est évocateur de cette signification narcissique.

En outre, même lorsqu'elle n'est pas rouge, la chaussure est symboliquement associée au vagin, comme le démontre Bettelheim⁶⁹, par le fait qu'elle constitue une cavité à l'intérieur de laquelle on insère une partie corporelle phallique. En cela, elle rappelle le symbole de l'anneau qu'on passe au doigt lors du mariage⁷⁰, et qui est aussi réservé à l'âge adulte. Pauline est morte en voulant s'initier trop tôt aux mystères du monde adulte par son jeu avec le feu et le port de ses souliers rouges. Le fait que ces derniers restent intacts après ce qui ressemble à une incinération montre qu'ils ne lui seyaient point, qu'ils ne faisaient pas « un » avec elle.

« Die Geschichte vom Daumenlutscher » symbolise aussi une désobéissance sexuelle, mais cette fois la rivalité n'entre pas en jeu. Avec le personnage du garçon, c'est plutôt la bienséance que le conte semble protéger. Cette histoire, plus que celle de Pauline,

souliers, lié au meurtre symbolique de la figure maternelle : « Dorothee joue les innocentes : "l'innocence de son âme enfantine" fait qu'elle ignore les pouvoirs de ses souliers (de même a-t-elle "sans le faire exprès" tué la sorcière, pourtant on lui a bien dit que "cela revenait au même". La maison a tué la mauvaise mère permettant à Dorothee de prendre sa place grâce aux souliers d'argent. Mais, comme dans de nombreux contes, l'héroïne doit traverser les épreuves pour accéder à la pleine reconnaissance de sa féminité, épreuves qui sont des tâches ménagères ingrates. [...] Dans cette lutte pour le pouvoir, il importe de souligner la puissance de l'objet fétiche symbolique dont la perte signifie l'interdiction d'un retour au monde réel et un exil définitif. » *op. cit.*, p. 126 – 127. Montandon parle de souliers d'argent car c'est bien de cette couleur qu'ils sont dans l'oeuvre originale de Lyman Frank Baum. Bien que cette couleur soit déjà atypique et qu'elle attire sans doute l'oeil, on ne s'étonne pas trop que Victor Fleming, dans son film qui est aujourd'hui mieux connu que le livre de Baum, ait préféré chausser son héroïne de souliers rubis. Ce choix démontre la force qu'ont les chaussures rouges sur l'imaginaire lorsque la symbolique d'une rivalité mère/fille surgit.

⁶⁹ Bruno Bettelheim, *op. cit.*, p. 398.

⁷⁰ Bettelheim, à partir des études d'Anna B. Rooth et de Raymond D. Jameson, donne un exemple qui témoigne de la signification folklorique de la chaussure passée au pied : « Selon la tradition mandchoue, la fiancée doit offrir des pantoufles aux frères de son futur époux ; comme le mariage de groupe est pratiqué, les beaux-frères auront droit au lit conjugal tant que durera l'union. Ces pantoufles sont ornées de lien hua, terme populaire servant à désigner les parties génitales de la femme. » *Ibid.*, p. 398.

convoque le principe de plaisir et se veut moins moralisatrice. La différence de sexe y est sans doute pour quelque chose : alors qu'il est de mise de protéger la jeune fille, présumée victime de son propre pouvoir de séduction, le garçon aura une plus grande liberté sur sa vie érotique. Ce qu'on cherche à protéger chez Konrad par l'interdiction du suçotement, c'est encore une fois l'innocence, mais plus encore la *bienséance*.

3.3.2 Konrad, entre angoisse de castration et principe de plaisir

L'interdiction maternelle dans « Die Geschichte vom Daumenlutscher » est certes liée à la sexualité, mais elle paraît d'emblée excessive vu la menace qu'elle fait intervenir : si Konrad suce ses pouces, le tailleur viendra les lui couper. Ici, le sort réservé au protagoniste n'est pas tant la conséquence naturelle de ses actes, comme dans l'histoire de Pauline, qu'une incompréhensible punition. Une fois le récit terminé, on comprend difficilement ce que Konrad a fait de mal, si ce n'est de contester l'autorité de la mère à la suite d'un ordre qui, pour le lecteur, peut paraître irrationnel. Bien que la violence du conte soit contestée par plusieurs et même par d'ardents défenseurs de l'album d'Hoffmann, il est probable que le but initial de ce récit était non de faire peur à l'enfant, mais de l'amener à réfléchir sur la pertinence des ordres donnés par les parents. Pour Nelly Feuerhahn, il ne fait pas de doute que l'auteur

situe la source d'une crainte enfantine fréquente dans l'expression langagière menaçante autant qu'absurde dont les parents font un usage inconsideré. Sans l'interdiction des adultes, jamais un enfant n'imaginerait que le plaisir de sucer son pouce est coupable et qu'il court le risque d'une amputation. [...] Toutes les situations de l'album focalisent l'attention sur les points critiques des interactions entre enfants et adultes, lorsque les attentes des uns sont confrontées à celles des autres. La leçon d'Hoffmann est simple : l'intérêt bien compris résulte des compromis réalisés entre ses désirs propres et les contraintes de la réalité des adultes.⁷¹

Nous verrons bientôt, avec Freud, que Feuerhahn se trompe sans doute sur la causalité de la culpabilité tirée du plaisir de succion. Toutefois, on peut croire que l'histoire met effectivement en scène la possibilité pour l'enfant de questionner l'autorité parentale lorsqu'il n'en comprend pas le sens. La profession de pédopsychiatre qu'exerçait Hoffmann faisait en sorte qu'il était fréquemment concerné par ces menaces « émotives » de l'adulte à l'égard de

⁷¹ Nelly Feuerhahn, *op. cit.*, p. 71.

l'enfant, et que sa tâche de médecin en était complexifiée. Dans sa préface à la centième édition, il donne des exemples de mises en garde employées à l'époque par les parents, et questionne leur efficacité :

Quand l'enfant est en bonne santé, on utilise souvent le médecin ou le ramoneur comme moyen d'éducation : « Si tu n'es pas sage, le ramoneur va venir et t'emporter ! » ou encore : « Si tu manges trop de chocolats, le docteur va venir et il te donnera un médicament très mauvais, peut-être même il te posera des sangsues ! » Il s'ensuit que, lorsque l'enfant est malade et que le docteur entre dans la chambre, le petit ange hurle de terreur, se débat et cherche à s'enfuir.⁷²

Cela dit, il est sans équivoque que, pour Hoffmann, les menaces telles qu'en formule la mère de Konrad dans « Die Geschichte vom Daumenlutscher » ne sont pas à adopter. La morale s'adresse donc à l'adulte beaucoup plus qu'à l'enfant, car elle conteste les menaces employées pour obtenir l'obéissance.

Mais il n'y a pas ici que le moyen qui soit excessif : la crainte du parent l'est aussi, bien qu'elle soit réelle. Comme l'histoire est liée à la sexualité, un tabou que l'adulte cherche (ou du moins *cherchait*) à inculquer à son enfant, on peut comprendre que l'action soit ici masquée sous le couvert d'une action moins illicite. C'est pourquoi Freud dira, en traitant plus particulièrement de « Die Geschichte vom Daumenlutscher », que « dans le célèbre *Struwwelpeter* [...], qui doit son charme à la profonde intelligence des complexes sexuels et autres de l'enfance, la castration se trouve remplacée par l'amputation du pouce, dont l'enfant est menacé pour son obstination à le sucer⁷³ ». Ainsi il y a remplacement, mais l'idée de l'onanisme et de la castration est bien présente⁷⁴.

⁷² Heinrich Hoffmann, « Comment naquit le "Struwwelpeter" ? » in *Crasse-Tignasse*, p. 35- 36.

⁷³ Sigmund Freud, *Introduction à la psychanalyse*, Paris, Payot, 1965, p. 348.

⁷⁴ Le remplacement de l'amputation du pénis par celle du doigt, dans les fantasmes ou angoisses de castration, n'est d'ailleurs pas rare. Freud retranscrit ainsi un souvenir révélateur que lui a raconté un patient fortement aux prises avec cette angoisse : « Alors que j'avais cinq ans, je jouais dans le jardin à côté de ma bonne d'enfants [...]. Soudain, je remarquai avec un indicible effroi que je m'étais coupé en deux le petit doigt de la main (droite ou gauche?), si bien qu'il n'était plus accroché que par la peau. De douleur je n'en ressentais aucune, mais une grande angoisse. Je n'osai rien dire à la bonne d'enfants, qui était à quelques pas de là, m'effondrai sur le banc le plus proche et y restai assis, incapable de jeter encore un regard sur le doigt. Enfin, je recouvrai le calme, regardai le doigt en face, et voilà qu'il était tout à fait indemne. » *L'homme aux loups*, Paris, Presses universitaires de France, Quadrige, 1990, p. 83. Le fait que l'enfant n'osait rien dire à sa bonne est révélateur de la culpabilité associée à la perte du petit doigt, qui marque la crainte qu'il lui ait été

Vu son caractère autoérotique, on rattache naturellement le suçotement, jouissance infantile, à la masturbation. Son action est inquiétante pour le parent, car elle implique une forme d'autonomie nouvelle chez le jeune enfant, qui, « pour la succion [...], ne se sert pas d'un objet étranger, mais de préférence d'un endroit de son propre épiderme, parce que celui-ci est d'un accès plus commode, [et] parce qu'il se rend ainsi indépendant du monde extérieur qu'il est encore incapable de dominer⁷⁵ ». La scène où Konrad suce ses pouces évoque donc non seulement une sexualité infantile que l'adulte s'efforce de maintenir secrète, ou devant laquelle il ferme les yeux, mais surtout elle présente une émancipation face au parent et à un entourage dont l'enfant est généralement dépendant. Freud ajoute aussi que le suçotement est la réminiscence de la tétée du lait maternel par le nourrisson⁷⁶, ce qui laisse voir dans l'action de Konrad une réappropriation du plaisir lié à la mère, qu'il parvient cette fois à satisfaire seul. Il y a donc dans l'autoérotisme représenté ici une prise d'autonomie de la part de l'enfant, ce que la mère semble vouloir éviter à tout prix. Celle-ci annonce d'ailleurs son départ comme elle lancerait un défi : « Ich geh aus und du bleibst da / Sei hübsch ordentlich und fromm, / Bis nach Haus ich wieder komm⁷⁷ », discours qui est immédiatement suivi de l'interdiction du suçotement, et de cette *seule* interdiction, comme pour insister sur son importance. On peut ainsi croire qu'elle met surtout Konrad à l'épreuve, comme le fait Barbe-Bleue avec sa femme lorsqu'il lui tend la clé de la pièce interdite en lui défendant bien d'y entrer. Un regard sur la sanction et sur la façon dont elle est opérée nous permet d'ailleurs de croire que c'est la mère elle-même qui l'a commandée.

supprimé dans le but de le punir d'une action qu'il souhaite garder cachée.

⁷⁵ Sigmund Freud, *Trois essais sur la théorie sexuelle*, Paris, Gallimard, 1987, p. 105 – 106.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 105.

⁷⁷ Heinrich Hoffmann, *Der Struwwelpeter*, p. 15. Traduction libre : « Je sors, et tu restes là / Sois gentil, convenable et docile / Jusqu'à ce que je revienne à la maison. » La traduction de Cavanna apporte une légère nuance en ce qu'elle diminue l'autorité de la mère : « Je dois partir pour un moment. / Sois sage et bon comme un amour / Jusqu'à l'heure de mon retour ». Ainsi, dans l'adaptation française, la mère justifie qu'elle *doit* partir, alors qu'elle semble le faire sans raison, dans le texte d'Hoffmann. De plus, l'expression « bon comme un amour » introduit une marque d'affection qui n'est pas dans la version originale.

Bien sûr, c'est un homme, plus précisément un tailleur⁷⁸, qui inflige le châtiment, mais il agit exactement comme un complice de la mère, et plusieurs traits physiques semblables visent à les rapprocher. Le fait qu'on ne voie jamais le visage de cette dernière, dans les illustrations, profite de cet effet, car on pourrait croire qu'elle et le tailleur ont des traits semblables. On constate aussi que l'homme aux ciseaux a des vêtements beaucoup plus féminins que ceux des autres personnages masculins de l'album, notamment par ses souliers, qui ont l'apparence de ballerines. Dans tout l'ensemble du livre, seule Pauline en a de semblables, dont nous avons mis en relief le potentiel féminin. Les hommes sont quant à eux plutôt chaussés de bottillons, ou encore de souliers de travail à talon bas. Quant à la mère, elle tient un parapluie dont seule la pointe émerge, vers le haut, phallique, comme pour montrer qu'elle détient un pouvoir à la base masculin, même si son sexe ne lui permet pas de procéder elle-même au châtiment.

Dans l'édition Esslinger, sans doute la mieux distribuée aujourd'hui dans le monde allemand, on constate qu'un rapprochement s'est naturellement opéré entre la figure de la mère et celle du tailleur. Pour cette édition, dont les pages rigides et cartonnées montrent qu'elle s'adresse spécifiquement aux jeunes enfants, les couleurs ont été modifiées et sensiblement avivées. L'impact de ce changement sur le contenu de l'oeuvre n'est pas si important globalement, et on peut croire que la décision en a été motivée par des raisons marketing plus que littéraires, afin de maintenir le livre dans une logique contemporaine. Dans « Die Geschichte vom Daumenlutscher », toutefois, le choix des couleurs de vêtements de la mère et du tailleur est révélateur, puisqu'elles se répètent exactement d'un personnage à l'autre (figures 3.4a et 3.4b) : le vert et le bleu foncé sont dominants, le jaune se retrouve sur les détails de l'habit, et le rouge du parapluie de la mère est reporté sur le foulard du tailleur. Au contraire, dans les illustrations d'Hoffmann (figures 3.5a et 3.5b), aucune teinte n'est portée à la fois par les deux personnages. Cela ne signifie cependant pas que la dualité est

⁷⁸ Ce détail n'est d'ailleurs pas à négliger, car le tailleur constitue, dans le monde germanique et principalement vu son étymologie, une menace de castration. En guise d'exemple, on peut se référer à un des symptômes reconnus par Freud chez un homme atteint d'une forte angoisse de castration : « Au nombre des symptômes les plus tourmentants, mais aussi les plus grotesques de sa souffrance ultérieure, se trouvaient son rapport à chaque... tailleur auquel il avait commandé un vêtement, son respect et sa timidité devant ce haut personnage, ses tentatives pour se le gagner par des pourboires immodérés et son désespoir devant le succès du travail, de quelque manière qu'il se terminât. » in *L'homme aux loups*, p. 85.

fortuite ; nous percevons plutôt dans le choix d'Esslinger un désir de rendre plus visible un aspect qui était déjà présent dans l'oeuvre originale.



Figure 3.4a Vêtements de la mère dans l'édition Esslinger



Figure 3.4b Vêtements du tailleur dans l'édition Esslinger



Figure 3.5a Vêtements de la mère dans l'édition originale

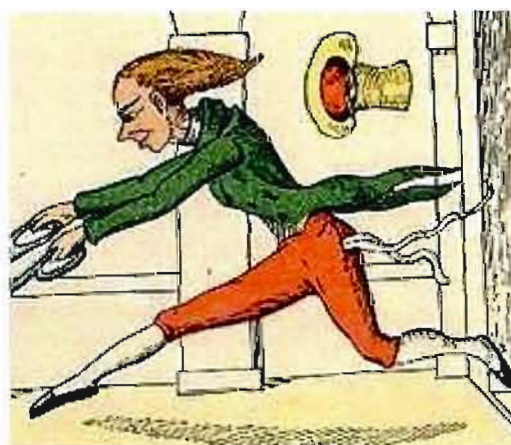


Figure 3.5b Vêtements du tailleur dans l'édition originale

Cette complicité qui lie la mère et le tailleur confirme que le suçotement du pouce de même que l'amputation qui s'ensuit sont liés à l'onanisme et à la castration, car « lorsque c'est la mère ou une autre personne du sexe féminin qui profère cette menace, elle en fait entrevoir l'exécution par le père ou par le médecin ⁷⁹ », donc une figure masculine, ici incarnée par le tailleur. Freud montre d'ailleurs qu'autrefois plusieurs parents, à l'instar de la mère de Konrad, menaçaient leur fils de lui couper un membre s'ils le prenaient à se masturber :

Il n'est pas rare d'apprendre, par exemple, que tel petit garçon qui a commencé à jouer indécentement avec son organe génital et qui ne sait pas encore que c'est là un amusement qu'on doit cacher, est menacé par les parents et les personnes préposées à ses soins, d'une amputation de la verge ou de la main pécheresse. Les parents, interrogés, n'hésitent pas à en convenir, car ils estiment avoir eu raison d'intimider l'enfant. ⁸⁰

Il serait étonnant qu'Hoffmann, en sa fonction de pédopsychiatre, ait ignoré cette menace fréquente, et on peut croire qu'il la condamne puisqu'il met en relief dans son conte l'improbabilité de la situation, par le rythme auquel se déroule l'histoire, des éléments caricaturaux tels que la taille exagérée des ciseaux, ainsi que le manque de tragique conféré à la perte des pouces.

Cette condamnation n'empêche cependant pas de nombreux chercheurs, qui se sont penchés sérieusement sur le *Struwwelpeter*, de douter de la place de l'histoire du suceur de pouces au sein de l'album. Feuerhahn, par exemple, voit en Hoffmann un précurseur important dont l'oeuvre rejoint positivement les enfants. Cependant, en ce qui concerne l'histoire de Konrad, elle craint que son caractère sadique effraie son destinataire, l'ironie qu'elle contient étant peut-être trop subtile pour l'enfant en bas âge :

« Konrad le suceur de pouce » est une saynète contestable et effectivement difficile à supporter. Les éléments graphiques de distanciation sont trop discrets pour compenser l'agression subie par l'enfant : le tailleur est bien muni d'une paire de ciseaux d'une taille exagérée, mais il coupe néanmoins les pouces. L'enfant, qui ne distingue pas encore parfaitement la frontière entre la réalité et la fiction, est confronté non seulement à ses propres angoisses de castration, mais de plus à la

⁷⁹ Sigmund Freud, *Introduction à la psychanalyse*, p. 348.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 347 – 348.

violence des représentations imaginaires des adultes. Le problème posé est celui de la cruauté que l'on trouve par ailleurs aussi bien dans les évocations fantaisistes (de certains contes) que dans des pratiques traditionnelles (de type initiatique le plus souvent), et qui renvoie au sadisme plus ou moins latent des adultes à l'égard des enfants.⁸¹

Ici, nous ne sommes pas d'accord avec le propos de Feuerhahn, car il faut garder en tête que les fantasmes de violence profitent à une forme de plaisir lorsqu'ils sont maintenus dans la fiction. Il n'est pas tout à fait faux de dire que la frontière entre réalité et fiction n'est pas parfaitement définie chez l'enfant, puisqu'il garde une pensée animiste jusqu'à l'âge de la puberté⁸², c'est-à-dire jusqu'à ce qu'il atteigne une capacité d'abstraction qui lui permette de comprendre certains phénomènes scientifiques pouvant répondre à des questions sur les lois naturelles. Cette incapacité à comprendre des phénomènes invisibles, abstraits, n'implique cependant pas qu'il n'arrive pas à faire la différence entre un récit de fiction et une histoire vraie. C'est du conte de fées que traite Bettelheim lorsqu'il dit que « l'enfant sain d'esprit ne croit jamais que ces histoires décrivent le monde de façon réaliste⁸³ », notamment parce qu'il est averti qu'il s'agit d'une fiction dès qu'il entend les mots « il était une fois » ; mais sans reprendre la même formulette, la plupart des récits réalistes, parmi lesquels nous pourrions inclure les histoires du *Struwwelpeter*, donnent aussi des indices qu'il ne s'agit pas d'une histoire vraie. Dans ce cas-ci, la forme rythmée des comptines et la vivacité exagérée des images montrent dès le départ que les événements tragiques racontés ne sont pas réels⁸⁴.

De plus, la violence n'est pas perçue par l'enfant comme par l'adulte, ce que l'on pourrait en partie expliquer par le fait que « l'obstacle qui arrête la pulsion devant la douleur

⁸¹ Nelly Feuerhahn, *op. cit.*, p. 70 – 71.

⁸² Bruno Bettelheim, *op. cit.*, p. 74.

⁸³ *Ibid.*, p. 182.

⁸⁴ Il ne faudrait cependant pas oublier, ici, l'importance de la manière dont le conte sera lu à l'enfant. Bettelheim est d'avis que « si l'enfant lisait l'histoire au lieu de l'écouter, le résultat ne serait pas le même » (*ibid.*, p. 46), et il ne fait aucune doute que cette précision s'applique autant à un album comme le *Struwwelpeter* qu'à un conte traditionnel. Ainsi, le médiateur a une importance non négligeable dans le processus de lecture : s'il lit l'histoire à l'enfant dans un visée moralisatrice, il empruntera certainement un ton de voix menaçant qui pourrait faire peur à l'enfant. Si, au contraire, son objectif est de faire rire l'enfant afin de banaliser la situation, il y parviendra en lisant l'album sur le ton joyeux qui sied à ses comptines.

de l'autre : la capacité de compatir, se forme relativement tard⁸⁵ ». Le comique dont sont empreintes les histoires plus sadiques de l'album rappelle d'ailleurs un fantasme infantile dans lequel la violence a lieu, mais ne produit pas d'effets réels sur le corps. Freud a observé ce fantasme chez ses jeunes patients, dont il rend compte dans « Un enfant est battu » :

Comme la représentation de fantaisie [fantasme] qu'un enfant est battu se trouvait régulièrement investie d'un plaisir élevé et débouchait dans un acte de satisfaction autoérotique empreinte de plaisir, on pouvait s'attendre à ce que regarder le spectacle d'un autre enfant battu à l'école fût également la source d'une jouissance analogue. Mais ce n'était jamais le cas.⁸⁶

Ainsi, les scénarios de violence produisent de la jouissance, mais celle-ci provient de la cruauté représentée et non pas réelle, et exclut la réalité du châtiment. Les histoires racontées dans le *Struwwelpeter*, et celle du suceur de pouce n'y échappe pas, évoquent un plaisir sadique qui se rattache au fantasme décrit plus haut, car les mutilations et humiliations qu'elles mettent en scène s'accompagnent toujours d'une trace burlesque qui empêche de croire à leur réalité et coupent court à tout sentiment d'empathie ou de pitié. De cette façon, la fin des histoires, qui implique chaque fois une punition de l'enfant désobéissant, n'apparaît plus seulement moralisatrice ou effrayante : elle est encore marquée d'un plaisir interdit par les codes sociaux de l'adulte, qui voit d'un mauvais œil qu'on puisse rire du malheur des autres, et plus encore lorsque ce malheur implique la mort ou la blessure. « Die Geschichte vom Daumenlutscher » suscite certainement une forme d'angoisse, tout comme certains contes de Grimm où même les héros subissent des mutilations, mais cette crainte ne diminue en rien le plaisir.

L'irréversibilité d'une amputation, tout comme celle de la mort, n'est pas perçue par l'enfant de la même façon que par l'adulte, comme en témoigne la fin du récit : « Als die Mutter kommt nach Haus, / Sieht der Konrad traurig aus. / Ohne Daumen steht er dort, / Die sind alle beide fort. »⁸⁷ Ainsi le personnage semble *triste*, ce qui marque la fin d'un plaisir.

⁸⁵ Sigmund Freud, *Trois essais sur la théorie sexuelle*, p. 121.

⁸⁶ Sigmund Freud, « Un enfant est battu » in *Œuvres complètes XV(1916-1920)*, Paris, Presses universitaires de France, 1996, p.120.

⁸⁷ Heinrich Hoffmann, *Der Struwwelpeter*, p. 16 Traduction libre : « Lorsque la mère rentre à la maison, / Konrad semble triste. / Il reste là sans ses pouces, / Qui sont tous les deux partis. »

Toutefois, il n'y a aucune mention de douleur. La traduction de Cavanna insiste même sur la possibilité que la perte ne soit que temporaire : « Conrad, hélas, n'a plus de pouces. / Croyez-vous que cela repousse ? / Quand sa maman revint, le soir, / Conrad était bien triste à voir. / "Où sont tes pouces, mon petit ?" / "Hélas, maman, ils sont partis!"⁸⁸ ». Dans cette adaptation, le fait que la mère ne paraît pas du tout s'inquiéter de la disparition des pouces semble confirmer qu'ils reviendront, en guise de réponse à la question posée plus tôt.

En ce qui concerne le principe de plaisir, cette histoire a aussi d'intéressant qu'elle comporte l'illustration du corps en position accroupie (figure 3.6), une posture qui rappelle, outre la régression fœtale, l'acte de déféquer.



Figure 3.6 La posture scatologique du Daumenlutscher

Or, si ce dernier est généralement dissimulé par l'adulte, qui voit là aussi un tabou, il suscite une fascination infantile, dont on peut attribuer la genèse à une des premières réponses que trouve l'enfant à la question de l'origine : « on obtient les enfants en mangeant quelque chose de précis [...] et ils sont mis au monde par l'intestin de la même manière que sont évacuées les selles⁸⁹ ». Avec l'histoire du suceur de pouce, l'apparition de ce fonctionnement paraît complète, d'un côté grâce à l'oralité du suçotement, de l'autre par la suggestion du corps en train de déféquer. Il y a donc dans cette image une forme de comique grotesque, mais aussi

⁸⁸ Heinrich Hoffmann, *Crasse-Tignasse*, p. 24.

⁸⁹ Sigmund Freud, *Trois essais sur la théorie sexuelle*, p. 125 – 126.

obscène, qui découle de l'impression que ce qui doit rester caché est révélé, ou, plus exactement, qu'est révélé ce que le *parent*, figure d'autorité, vise à dissimuler. C'est, selon Catherine Garitte, précisément dans ce caractère subversif que réside ce type de comique, puisque « la scatologie étant frappée d'interdits par l'éducation et la culture, la transgression de ces interdits est source de rire, car, comme toute transgression, elle est source de danger (danger d'être entendus, d'être vus, d'être jugés, etc.⁹⁰ ». De cette façon, le plaisir infantile prime encore une fois dans le *Struwwelpeter* sur les exigences de la vie sociale adulte, où la pudeur joue un rôle important.

Scatologie, sexualité, violence, mort et dérision des pratiques rituelles cérémoniales ; la pudeur de l'adulte, en vérité, n'est épargnée à aucun niveau dans l'album d'Hoffmann. Tous ces tabous, qui touchent principalement à une corporéité avec laquelle l'enfant est sans doute plus à l'aise que son aïeul, sont abordés de manière à effacer le moralisme apparent des contes au profit d'un comique infantile. Ainsi, ils touchent des domaines de l'enfance que l'adulte semble souvent considérer comme les siens propres, mais qui exercent sur le petit un véritable pouvoir de fascination. Dans son rapport à la mort, *Struwwelpeter* est certes angoissant, mais aussi mystérieux, comme le revenant d'un monde inconnu. Quant à Kaspar, son obstination à ne pas manger sa soupe le mène certes à la tombe, mais l'enfant qui déteste ce plat l'enviera certainement d'en être à jamais débarrassé. Pauline et Konrad, eux, sont punis de leur curiosité hâtive pour les secrets du monde adulte, mais ils ont eu le mérite de s'en approcher un peu, et on peut croire que le lecteur a pris du plaisir à commettre un délit avec eux, et sans doute autant à les voir punis. C'est cette absence de tabous, d'interdits qui pousse Christian Mormont à voir au sein du *Struwwelpeter* la jouissance dans le châtiment comme dans la faute :

Le principe de plaisir ne subit pas de restriction ; l'enfant se révèle inintimidable ; ses avatars traduisent davantage la persistance déformante de l'excitation que le renoncement au plaisir. Et la mort elle-même, quand elle n'est pas acmé orgasmique, n'est que la mesure de l'attachement au plaisir (la mort plutôt que la privation). Attachement monstrueux, dira-t-on, mais doit-on voir là autre chose que les racines

⁹⁰ Catherine Garitte, « La scatologie qui fait rire des enfants » in *Humoresque*, n°22, 2005, p. 214.

brutes, non sublimées encore, de l'héroïsme et du martyre (plutôt la mort que l'esclavage, le déshonneur, le parjure, etc.) ?⁹¹

Les protagonistes sont donc des martyrs, oui, mais ils sont d'abord des *héros*, car avec eux c'est le plaisir rapidement consommé de l'enfance qui triomphe, au-delà des exigences monotones du monde adulte.

⁹¹ Christian Mormont, « Struwwelpeter ou le plaisir triomphant » in *Autour de Crasse-Tignasse*, p. 84.

CONCLUSION

LE *STRUWWELPETER* JUSQU'À AUJOURD'HUI

« Hoffmann's children's book inspired so many translators and adapters that its many Anglo-American sequels can be said to have sprouted as abundantly as Struwwelpeter's hair and nails. ¹ »

- U. C. Knoepfelmacher

Le *Struwwelpeter* n'est peut-être plus l'album imagé allemand le plus connu et le plus influent qu'il a été pendant plus de cent ans après sa parution². Mais la manière dont il noue le comique à la cruauté et au sentiment d'angoisse n'en reste pas moins actuelle. La présence centrale des représentations corporelles, dont on a constaté qu'elles apparaissaient dans le texte par une préséance des éléments formels sur le récit des histoires, est certainement à la base de l'intérêt de l'enfant, qui, nous l'avons montré à travers cette lecture de l'oeuvre d'Hoffmann, trouve une jouissance dans l'alliance du sadisme et du comique.

La victoire du rire sur la peur, dans ce cas-ci, est sans doute en premier lieu imputable à l'exagération qui s'applique à tous les éléments de l'ensemble : couleurs ardentes, vers et rythmes guillerets, scénarios improbables, personnages caricaturaux, illustrations esquissées à grands traits, formes hypertrophiées... Rien ne permettrait d'associer la violence des histoires ou des images à une réelle souffrance humaine, car l'oeuvre, n'ayant que faire des principes de vraisemblance, revendique à chaque instant son inscription dans l'univers fictif. Aussi Pauline, Konrad, Kaspar et les autres ne nous apparaissent-ils pas comme des enfants pitoyables, mais comme de petits pantins dont on peut rire librement des déboires, dans la désobéissance comme dans la punition. En tout temps, l'amplification dramatique rappelle au destinataire que rien de tout cela n'est vrai, et la possibilité de compatir est étouffée avant son premier élan pour laisser place au rire. Ce rire, qui surgit devant l'illusion d'un corps sans

¹ U.C. Knoepfelmacher, « Validating Defiance : From Heinrich Hoffmann to Mark Twain, Rudyard Kipling, and Maurice Sendak » in *Princeton University Library Chronicle*, vol. LXII, n° 1, automne 2000, p. 83.

² Eva-Maria Metcalf, « Civilizing Manners and Mocking Morality : Dr. Heinrich Hoffmann's *Struwwelpeter* » in *The Lion and the Unicorn*, vol. 20, n°2, décembre 1996, p. 201.

âme, c'est sans doute le plus spontané qui soit, celui qui intéresse l'enfance, mais aussi qui a marqué, selon Bahktine, un Moyen-Âge confiant en lui-même. Et si Rabelais fait dire à Gargantua que le rire est le propre de l'homme, il n'empêche que ce rire-là est sans doute le plus élémentaire que l'on puisse expérimenter, celui qui n'a pas de niveaux de sens et n'exige pas de réflexion, mais qui au contraire ne surgit que de l'effet de surprise, du contournement de nos attentes. Un rire propre au corps.

Il y a bien tout de même au milieu de cette violence un petit quelque chose d'inquiétant auquel on peut se laisser prendre, et qui nous a paru plus flagrant dans l'histoire du succion de pouce que dans toute autre, mais alors la fascination se mêlera nécessairement à l'angoisse. C'est ce qui a marqué Bettina Hürlimann, aujourd'hui elle-même auteure de livres pour enfants, lorsqu'elle feuilletait le *Struwwelpeter* dans sa jeunesse : « She recalls that when she was a little girl she used to quickly skip over the page with the skinny tailor and the big scissors with all the blood dripping down – and Conrad screaming. But she could never resist glancing at it either.³ » Cette histoire ressort du lot comme étant plus réaliste que les autres pour beaucoup d'enfants, peut-être à cause de l'angoisse de castration qui y est presque explicitement représentée. Et pourtant, bien qu'elle ne provoque pas le rire à tout coup, il semble bien que se soit celle qui s'impose le plus à la mémoire du destinataire, qui se rappelle encore la curiosité qu'il éprouvait devant cette étrange violence. C'est là encore une fois la preuve que les nombreux tabous abordés par Hoffmann, quoiqu'ils inquiètent de nombreux parents, ne causent pas trop de séquelles aux jeunes lecteurs.

Pourtant, la vue du sang est aujourd'hui à ce point évitée dans les créations pour enfants que les productions Point de Mire ont pu constater, lors de leurs tests d'appréciation pour le pilote de l'émission *Sam Chicotte*, qu'une simple goutte à la suite d'une morsure donnait lieu à de vives réactions de la part des jeunes spectateurs, qui ont fait ressortir cet événement anecdotique comme un élément central de l'histoire⁴. C'est donc un signe que le sang se fait de nos jours rarissime dans les productions pour la jeunesse, mais cela n'empêche

³ Thomas Freeman, « Heinrich Hoffmann's *Struwwelpeter* : An Inquiry Into the Effects of Violence in Children's Literature », in *Journal of Popular Culture*, vol. X, n°4, printemps 1977, p.811.

⁴ Colette Noiseux, *Compte rendu de la recherche formative effectuée sur le pilote de la série « Sam Chicotte »*, Productions Point de Mire, 2008.

pas les éditeurs de proposer certaines choses extrêmement audacieuses sous d'autres angles : par exemple, l'album *Petit Zizi*⁵ aborde la question du complexe infantile d'avoir un petit pénis, alors que *Ma maman du photomathon*⁶, publié chez le même éditeur, a pour narrateur une fillette de six ans qui raconte le suicide de sa mère. Certes, il s'agit là de thématiques qu'Hoffmann n'aurait jamais pu aborder au XIX^e siècle, mais l'humour, lui, semble s'être perdu en cours de route. La majorité des livres pour enfants abordant la mort et la sexualité le font de manière sérieuse, afin d'aider son destinataire à traverser plus facilement un drame particulier. Ces albums ont assurément leur place dans les librairies, mais on peut se demander si l'on n'assiste pas un retour des théories de Locke ou de Rousseau qui préconisent l'instruction avant le divertissement. Il ne s'agit plus aujourd'hui de gaver l'enfant de connaissances pratiques, mais le principe d'utilité semble s'imposer de nouveau dans la création littéraire pour la jeunesse.

Mais si le *Struwwelpeter* ne se trouve pas sur les rayons de toutes les librairies québécoises de nos jours, on ne peut nier qu'il a trouvé internationalement une certaine reconnaissance au cours du dernier siècle. Dans la francophonie, il a eu une décennie de gloire dans les années soixante-dix, tout d'abord avec la parution, en 1972, du *Pierre l'ébouriffé*⁷ de Lapointe et Ruy Vidal, où Pierre était présenté comme un hippie, ce dont on ne s'étonne pas en constatant que sa publication concorde avec la fin des années soixante. Il y a ensuite eu la traduction de Cavanna en 1979 pour faire connaître l'oeuvre traditionnelle d'Hoffmann en français, mais elle est apparue un peu tard ; quand on jette un coup d'œil sur les traductions françaises du *Struwwelpeter* qui avaient été faites jusqu'à ce moment, on comprend immédiatement que l'album soit resté presque inconnu dans la francophonie. Cavanna a su transposer le rythme et les rimes d'Hoffmann avec la pétulance qu'ils méritent, mais il aurait été difficile de ressusciter un texte qui, pour les francophones, était mort depuis un siècle. Cinq ans plus tard, Bernard Lortholary a lui aussi prêté son style à l'oeuvre d'Hoffmann, mais sa traduction, parue dans un ouvrage multilingue destinée aux

⁵ Thierry Lenain (texte) et Stéphane Poulin (illustration), *Petit Zizi*, Montréal, Les 400 coups, 1997.

⁶ Yves Nadon (texte) et Manon Gauthier (illustration), *Ma maman du photomathon*, Montréal, Les 400 coups, 2006.

⁷ Paris, Harlin Quist.

collectionneurs plus qu'aux enfants⁸, ne s'est pas imposée. En Allemagne, le *Struwwelpeter* est encore vendu dans tous les formats, le plus populaire étant certainement celui, cartonné, d'Esslinger, aux couleurs vives. On s'étonne de voir que peu d'adaptations ont été faites récemment dans ce pays : le peuple germanique tient à préserver l'oeuvre originale d'Hoffmann, autant le texte que les illustrations. Jusqu'au milieu du XX^e siècle, cependant, de nombreuses parodies se sont imposées, pour les enfants et pour les adultes. Parmi celles-ci, on peut en mentionner deux parues au début de la Première Guerre mondiale, soit *Struwwelpeter wird Soldat*⁹ (*Struwwelpeter devient soldat*), et *Der Kriegs-Struwwelpeter*¹⁰ (*Le Struwwelpeter de la guerre*).

Ce sont réellement les anglo-saxons qui remportent la palme pour ce qui est des différentes adaptations, mais surtout des parodies politiques. Par exemple, Edward Harold Begbie a créé deux albums pour se moquer de la scène politique de son pays, l'Angleterre : *The Political Struwwelpeter* (1899) et le *Struwwelpeter Alphabet* (1900), ce dernier présentant, sous leur pire jour, toutes les figures politiques importantes en ordre alphabétique¹¹. Le Canada a quant à lui sa parodie du *Struwwelpeter* pour la Première Guerre mondiale, avec *Swollen-Headed William*¹², qui en ridiculise l'initiateur, l'empereur Guillaume II. La Deuxième Guerre mondiale et la montée d'Adolf Hitler ont évidemment aussi été marquées par de nombreuses parodies d'une oeuvre considérée internationalement comme un symbole du folklore germanique. *Truffel Eater*, paru à Londres en 1933, serait ainsi la première parodie anti-hitlérienne connue, mais son attaque est bien gentille en comparaison du *Struwwelhitler* des britanniques Robert et Philipp Spence. Cette oeuvre, parue en 1941 sous le pseudonyme de Doktor Schrecklichkeit (Docteur Terreur) dans le journal illustré *Daily Sketch*, n'a en fait d'irrévérence rien à envier au *Great Dictator* de Chaplin. Dans cet album, le Struwwelhitler n'a pas de longs ongles, mais « The horrid blood drops drip / From

⁸ Heinrich Hoffmann, *Der Struwwelpeter polyglott*, Munich, Deutscher Taschenbuch Verlag, 1984.

⁹ Marie Waldeck, *Struwwelpeter wird Soldat. Eine Kinderkomödie*, Francfort-sur-le-Main, Rütten & Loening, 1915.

¹⁰ Karl Ewald Olszewski, *Der Kriegs-Struwwelpeter, Lustige Bilder und Verse*, Munich, Holbein-Verlag, 1915.

¹¹ Gerhard Weiss, « Tricky Dick : Struwwelpeter and American Politics », in *The Lion and the Unicorn*, vol. 20, n°2, décembre 1996, p. 218-219.

¹² E.V. Lucas et Geo. Morrow, *Swollen-Headed William (After the German!)*, Toronto, The Musson Book Company, 1914.

each dirty finger tips¹³», et Cruel Adolf (parodie du méchant Frédéric) « killed the little neutral birds¹⁴». Il n'y a d'ailleurs pas qu'Hitler qui se trouve ridiculisé dans ce livre, mais ses alliés aussi. Les « Nazi boys » sont ainsi trempés dans l'encre rouge par Comrade Joseph, Little Gobby (Goebbels) se fait couper les pouces parce qu'il continue de rédiger des mensonges malgré l'avertissement de sa mère, et Little Musso Head in Air tombe à l'eau, trop occupé qu'il est à penser au prochain triomphe de l'Italie. Sur l'illustration, les poissons de l'image de « Die Geschichte vom Hans Guck-in-die-Luft » ont été remplacés par des navires de guerre, et les oiseaux par des avions.

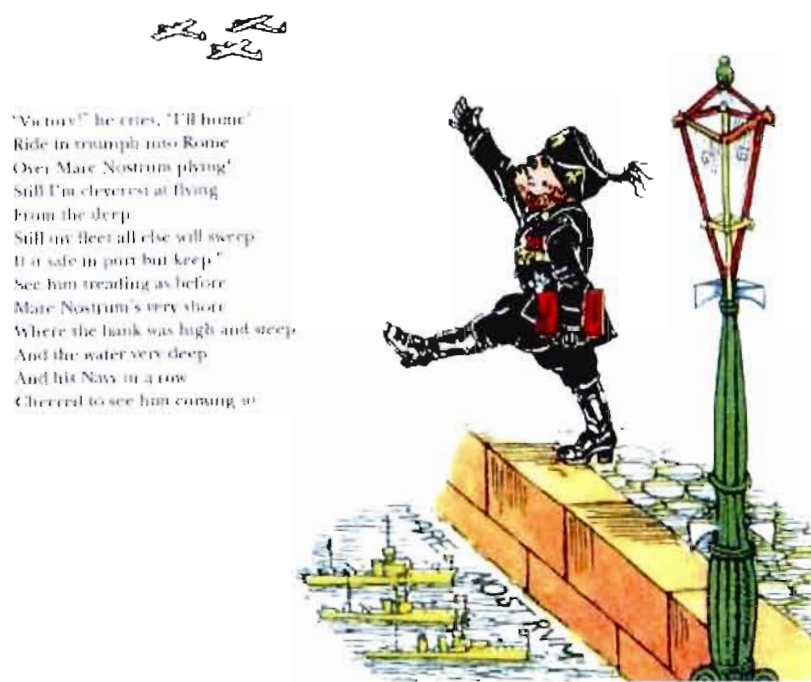


Figure C.1 Little Musso Head in Air

Tout au long de l'album, les alliés américains et britanniques sont incarnés par les figures sages du livre, animales ou adultes. Par exemple, les chats Minz et Maunz sont vêtus des

¹³ Robert et Philipp Spence, *Struwwelhitler. A Nazi Story Book by Dr. Schrecklichkeit*, Berlin, Autorenhaus, 2005, p. 2.

¹⁴ *Ibid.*, p. 4.

drapeaux des deux pays, et les parents de Philippe-qui-gigotte sont remplacés, auprès de Fidgety-Adolf, par uncle Sam et aunt Britannia.

Enfin, les Etats-Unis ne sont pas en reste dans le domaine des adaptations et références au *Struwwelpeter*. Pas même vingt ans après sa sortie en Allemagne, les Américains éditaient déjà des versions abordables de chacun des contes du *Struwwelpeter*, présentés comme indépendants. Dans certains cas, le texte était une traduction presque littérale de la version d'Hoffmann, comme l'histoire de « Little Suck-A-Thumb » ; dans d'autres, on l'adaptait en fonction des problèmes régionaux, ce qui a inversé l'histoire de « Suppenkaspar » en « Little Jacob and How he Became Fat », où le protagoniste, plutôt que de mourir de faim, se transforme en obèse¹⁵. La traduction que Mark Twain a effectuée a aussi bien sûr participé au succès de *Slovenly Peter* aux États, mais bien qu'il l'ait terminée en 1891, ce n'est qu'en 1935, soit vingt-cinq ans après sa mort, qu'elle a été éditée, à la suite de longs problèmes légaux. Même si Twain n'aura pas eu la chance de voir de ses yeux l'édition, c'est sans doute ce délai qui a permis de ressusciter la popularité de l'oeuvre près de cent ans après sa première publication à Francfort, et le phénomène joue pour beaucoup dans le fait que le *Struwwelpeter* est aujourd'hui connu de nombreux Américains. C'est en partie ce qui a permis à Bob Staake d'en faire une adaptation originale et vivante en 2006¹⁶, dont il mentionne en sous-titre avec justesse le « modernized flair ». Une autre preuve de la popularité relative de l'oeuvre aux États-Unis est l'allusion que lui a faite l'émission *Family Guy*, qui multiplie les références à la culture populaire. Le commentaire touche toutefois la violence attribuée à la culture enfantine germanique, puisque « L'histoire du suceur-de-pouce » y est présentée en quatre phrases suivant les quatre illustrations de la version d'Hoffmann, avec ce cynisme : « There once was a boy who liked to suck his thumbs. / His mother asked him to stop, but he wouldn't. / So she cut off his thumbs. / Now he has no thumbs. Good night. ¹⁷ » Dans cette version, qui dure à peine une dizaine de secondes, le fait que ce soit directement la mère qui coupe les pouces du garçon laisse croire à plus de

¹⁵ Walter Sauer, « Struwwelpeter Naturalized. McLoughlin Imprints of Slovenly Peter and Related Books » in *Princeton University Library Chronicle*, vol. LXII, n°1, automne 2000, p.16-30.

¹⁶ *Der Struwwelpeter and other disturbing yet cautionary tales by Heinrich Hoffmann*, Seattle, Fantagraphics, 2006.

¹⁷ Seth MacFarlane (créateur), *Family Guy*, saison 8 (2009-2010), épisode 9 (« Business Guy »).

violence encore que ce qui est réellement présenté dans la version d'Hoffmann. On y fait référence comme à un « german bedtime story » classique, laissant sous-entendre que la violence est à l'avant-plan dans la culture allemande.

Si l'on a attribué à l'oeuvre une forme de « perversité germanique ¹⁸», il reste que sa dimension universelle est incontestable, ce dont témoigne l'incroyable succès qu'elle a obtenu à travers les époques et les différentes cultures. Et en effet, qu'y a-t-il de plus universel que le comique du corps ? Pour comprendre cette forme d'humour, il n'est nécessaire de posséder ni bagage culturel complexe, ni longue expérience de vie ; seule une courte expérience des limites corporelles suffit.

¹⁸ Une expression que l'on pourrait attribuer à Jack Zipes, qui soulève que « it seems there must always be something Germanic about perversity, gloom and torture in the arts ». *Sticks and Stones – The troublesome Success of Children's Literature from Slovenly Peter to Harry Potter*, New York, Routledge, 2002, p. 147.

APPENDICE A

FIGURES MENTIONNÉES EN NOTES DE BAS DE PAGE



Figure 1.10 Couverture de la quatre centième édition du *Struwwelpeter*



Figure 2.5 Le Struwwelpeter et la crasse, dans l'adaptation de Bob Staake



Figure 3.7 Edward Scissorhands, personnage du film éponyme de Tim Burton



Figure 3.8 Le Struwwelpeter et le mouvement, dans l'adaptation de Bob Staake

BIBLIOGRAPHIE

Corpus littéraire principal :

Hoffmann, Heinrich. « Der Struwwelpeter. Lustige Geschichten und drollige Bilder – Originalfassung » in Sauer, Walter (dir. publ.). *Der Mundart Struwwelpeter in 27 deutschen Mundarten*, 2^e édition, Heidelberg, HVA, 2001, p. 17 – 40.

Adaptations et traductions utilisées à des fins comparatives :

Ewald Olszewski, Karl. *Der Kriegs-Struwwelpeter. Lustige Bilder und Verse*, Munich, Holbein-Verlag, 1915.

Hoffmann, Heinrich. *Der Struwwelpeter*. Esslingen, Esslinger Verlag, 2004.

_____. *Crasse-Tignasse*. Trad. de l'allemand par Cavanna, Paris, L'école des loisirs, 2005.

_____. *Der Struwwelpeter polyglott*, Munich, Deutscher Taschenbuch Verlag, 1984.

_____. « Pierre l'Ébouriffé, du Dr. Heinrich Hoffmann » in *Pierre l'Ébouriffé et consorts. Albums et histoires en images*. Trad. de l'allemand par Danièle Ball-Simon, Hildesheim, Gerstenberg Verlag, 2005.

_____. *Pierre l'ébouriffé*. Adapté par François Ruy-Vidal et illustré par Claude Lapointe, Paris, Harlin Quist, 1972.

_____. *Struwwelpeter and other disturbing yet cautionary tales*. Adapté et illustré par Bob Staake, Seattle, Fantagraphics, 2006.

_____. « Struwwelpeter (pronounced Stroolvelpayter) OR Happy Tales and Funny Pictures *Freely Translated* ». Trad. de l'allemand par Mark Twain, in *The Lion and the Unicorn*, vol. 20, n°2, Décembre 1996.

Lucas, E.V. et Geo. Morrow. *Swollen-Headed William (After the German!)*, Toronto, The Musson Book Company, 1914.

Sauer, Walter (dir. publ.). *Der Mundart Struwwelpeter in 27 deutschen Mundarten*, 2^e édition, Heidelberg, HVA, 2001.

Spence, Robert et Philipp Spence. *Struwwelhitler. A Nazi Story Book by Dr. Schrecklichkeit*, Berlin, Autorenhaus, 2005.

Waldeck, Marie. *Struwwelpeter wird Soldat. Eine Kinderkomödie*, Francfort-sur-le-Main, Rütten & Loening, 1915.

Corpus littéraire secondaire :

Andersen, Hans Christian. « Les souliers rouges » in *Histoire d'une mère. Suivi de : Le Canneton, le Mauvais prince, les Souliers rouges, les Cigognes*. Traduction anonyme. Tours, A. Mame. 1853.

Busch, Wilhelm. « Max und Moritz. Eine Bubengeschichte in sieben Streichen » in *Das große farbige Wilhelm Busch Album*. Munich, Bassermann, 2007.

Lenain, Thierry (texte) et Stéphane Poulin (illustrations). *Petit Zizi*, Montréal, Les 400 coups, 1997.

Carroll, Lewis. *Alice's Adventures in Wonderland & Through the Looking-Glass*, New York, Signet Classics, 2000.

Davies, Nicola (texte) et Neal Layton (illustrations). *Le livre du caca*. Trad. de l'anglais par Alice Marchand. Toulouse, éd. Milan, 2004.

Grimm, Jacob et Wilhelm Grimm. « Les sept corbeaux » in *La lumière bleue et autres contes*. Trad. de l'allemand par Yvon Girard. Paris, Gallimard, 1999.

Magdalena. *Pipi, caca, popot*, Paris, Flammarion, 2003.

Nadon, Yves (texte) et Manon Gauthier (illustrations). *Ma maman du photomathon*, Montréal, Les 400 coups, 2006.

Rabelais, François. *Gargantua*. Paris, Le livre de Poche, 1972.

Rousseau, Jean-Jacques. *Émile ou de l'éducation*. Paris, Gallimard, 1969.

Schmitt-Teichmann, Cilly (texte) et Charly Greifoner (illustrations). *Die Struwwelliese*. Cologne, Schwager & Steinlein Verlag, 1950.

Schreber, Daniel-Paul. *Mémoires d'un névropathe*. Trad. de l'allemand par Paul Duquenne et Nicole Sels. Paris, Seuil, 1975.

Ségur (Comtesse de). *Oeuvres – tome 1. Édition établie et annotée par Claudine Beaussant*. Paris, Robert Laffont, 1990.

Articles et études sur Heinrich Hoffmann et le *Struwwelpeter* :

Ashton, Susanna et Amy Jean Peterson. « Fetching the Jingle Along : Mark Twain's *Slovenly Peter* » in *Children's Literature Association Quarterly*, vol. 20, n° 1, Printemps 1995, p. 36 – 41.

Collectif. *Die Kinder des Struwwelpeter*. Francfort, Heinrich-Hoffmann-Museum der frankfurter werkgemeinschaft, 1984.

Defourny, Michel et Carine Ermans (comp.). *Autour de Crasse-Tignasse. Actes du Colloque de Bruxelles augmentés et illustrés*. Bruxelles, Théâtre du Tilleul. 1996.

Defourny, Michel. « Struwwelpeter, Francfort 1845 – Bruxelles 1995 ». 1996. Voir Defourny, Michel et Carine Ermans. 1996.

_____. « Questions posées à Claude Lapointe, illustrateur ». 1996. Voir Defourny, Michel et Carine Ermans. 1996.

Dresse, Nathalie. « Les petites filles désobéissantes ou les soeurs de Pauline ». 1996. Voir Defourny, Michel et Carine Ermans. 1996.

Duborgel, Bruno. « Figures d'enfance, visages d'espace, horizons mythiques. Crasse-Tignasse et les armoiries d'un Janus pédagogique » in *Images et temps. Quatre études sur l'espace du sens*. Saint-Étienne, CIEREC, 1985.

- Eckstaedt, Anita. « *Der Struwwelpeter* » : *Dichtung und Deutung. Eine Psychoanalytische Studie*, Francfort-sur-le-Main, Suhrkamp, 1998.
- Eizykman, Boris. *Le Struwwelpeter : Un analogue graphique et narratif des machines de tortures et de persécution pédagogiques au XIXe siècle*. Paris, Phot-cœl, 1979.
- Freeman, Thomas. « Heinrich Hoffmann's Struwwelpeter : An Inquiry Into the Effects of Violence in Children's Literature », in *Journal of Popular Culture*, vol. X, n°4, printemps 1977. p.808 – 820.
- Gadras, Éric. « Le "Struwwelpeter" ou "Pierrot-la-Tignasse" ou encore : "Crasse-Tignasse" » in *L'enfance et les ouvrages d'éducation – vol. II, XIXe siècle*. Nantes, Université de Nantes, 1985, p. 217 – 247.
- Groddeck, Georg. *Psykoanalytische Schriften zur Literatur und Kunst*, Wiesbaden, Limes Verlag, 1964.
- Hoffmann, Heinrich. « Comment naquit le "Struwwelpeter" ? » in *Crasse-Tignasse*, Paris, L'école des loisirs, 2005. p. 35 – 36.
- Könneker, Marie-Luise. *Dr. Heinrich Hoffmanns Struwwelpeter : Untersuchungen zur Entstehungs- und Funktionsgeschichte eines bürgerlichen Bilderbuchs*, Stuttgart, Metzler, 1977.
- Knoepflmacher, U.C. « Validating Defiance : From Heinrich Hoffmann to Mark Twain, Rudyard Kipling, and Maurice Sendak » in *Princeton University Library Chronicle*, vol. LXII, n°1, Automne 2000, p. 83 – 107.
- Le Men, Ségolène. « De Jean-Paul Choppart à Struwwelpeter. L'invention de l'enfant terrible dans le livre illustré » in *Revue des sciences humaines*, Tome 99, N° 225, janvier-mars 1992, p. 45 – 59.
- Mathieu, François. « L'immortel Struwwelpeter » in *La revue des livres pour enfants*, N° 161, hiver 1995, p. 83 – 90.
- Metcalf, Eva-Maria. « Civilizing Manners and Mocking Morality : Dr. Heinrich Hoffmann's *Struwwelpeter* » in *The Lion and the Unicorn*, vol. 20, n°2, Décembre 1996, 201 – 216.

Mormont, Christian. « Struwwelpeter ou le plaisir triomphant ». 1996. Voir Defourny, Michel et Carine Ermans. 1996.

Sauer, Walter. « Nachwort » in Heinrich Hoffmann. *Der Struwwelpeter auf französisch*, Stuttgart, Phillip Reclam, 2001, p. 69 – 85.

_____. « Vorwort » in *Der Mundart Struwwelpeter in 27 deutschen Mundarten*, 2^e édition, Heidelberg, HVA, 2001, p.7 - 14.

Smith Chalou, Barbara. *Struwwelpeter : Humor or Horror ? 160 years later*, Lanham, Lexington Books, 2007.

Weiss, Gerhard. « Tricky Dick : Struwwelpeter and American Politics », in *The Lion and the Unicorn*, vol. 20, n^o2, Décembre 1996, p. 217 – 229.

Zipes, Jack. « Introduction » in *The Lion and the Unicorn*, vol. 20, n^o2, Décembre 1996, p. 153-154.

Théories littéraires, historiques et psychanalytiques :

Ariès, Philippe. *Essais sur l'histoire de la mort en Occident, du Moyen-Âge à nos jours*, Paris, Seuil, 1975.

Bakhtine, Mikhaïl. *L'oeuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*. Trad. du russe par Andrée Robel. Paris, Gallimard, 1970.

Barthes, Roland. « Réquichot et son corps » in *L'obvie et l'obtus : Essais critiques III*, Paris, Seuil, 1982.

Baudelaire, Charles. « De l'essence du rire et généralement du comique dans les arts plastiques » in *Curiosités esthétiques. L'art romantique et autres oeuvres critiques*. Paris. Garnier Frères. 1962.

Belmont, Nicole. *Poétique du conte. Essai sur le conte de tradition orale*, Paris, Gallimard, 1999.

Bénard, Céline. *Le grand atlas : la mythologie*, Issy-les-Moulineaux, Glénat, 2006.

Bergson, Henri. *Le rire – essai sur la signification du comique*, Paris, Presses universitaires de France, 2007.

Bettelheim, Bruno. *Psychanalyse des contes de fées*. Trad. de l'anglais par Théo Carlier. Paris, Robert Laffont, 1976.

Breuer, Dieter. *Deutsche Metrik und Versgeschichte*, Munich, Wilhelm Fink Verlag, 1981.

Chateau, Jean. *Le réel et l'imaginaire dans le jeu de l'enfant*, Paris, Librairie Philosophique J. Vrin, 1967.

Chevalier, Jean et Alain Gheerbrant. *Dictionnaire des symboles*, Paris, Robert Laffont, 1982.

Deletaille, Albertine. « Ma conception des albums pour enfants de deux à sept ans ». 1977. Voir Escarpit, D. 1977.

Eco, Umberto. *De Superman au Surhomme*, trad. de l'italien par Myriem Bouzaher, Paris, Grasset, 1993.

Escarpit, Denise (dir. publ.). *L'enfant, l'image et le récit*, La Haye, Mouton Éditeur, 1977.

_____. *La littérature d'enfance et de jeunesse en Europe*. Panorama historique. Paris, Presses universitaires de France, 1981.

Ewers, Hans-Heino (dir. publ.). *Komik im Kinderbuch : Erscheinungsformen des Komischen in der Kinder- und Jugendliteratur*, München, Juventa Verlag, 1992.

_____. « Le comique dans la littérature enfantine de langue allemande ». 2000. Voir Perrot, J. 2000.

Feuerhahn, Nelly. *Le comique et l'enfance*. Paris, Presses universitaires de France, 1993.

Fischer, Helmut. « Die andere Komik. Spott über Erwachsene in der mündlichen Kinderliteratur ». 1992. Voir Ewers, Hans-Heino. 1992.

Fischetti, Antonio. « Les voyelles du rire » in *Hors-série Sciences et avenir – Le rire*, Paris, Hors-série n° 115, juillet 1998, p.70 – 77.

Freud, Sigmund. « Au-delà du principe de plaisir » in *Essais de psychanalyse*. Trad. collective de l'allemand sous la direction d'André Bourguignon, Paris, Payot, 1981, p. 41 – 115.

_____. *Introduction à la psychanalyse*. Trad. de l'allemand par Samuel Jankélévitch, Paris, Payot, 1965.

_____. *Le mot d'esprit et sa relation à l'inconscient*. Trad. de l'allemand par Denis Messier, Paris, Gallimard, 1988.

_____. *L'homme aux loups*. Trad. de l'allemand par Janine Altounian et Pierre Cotet. Paris, Presses universitaires de France, 1990.

_____. *Malaise dans la civilisation*. Trad. de l'allemand par Bernard Lortholary, Paris, Point, 2010.

_____. *Totem et tabou*. Trad. de l'allemand par Samuel Jankélévitch, Paris, Payot, 2001.

_____. *Trois essais sur la théorie sexuelle*. Trad. de l'allemand par Philippe Koeppel, Paris, Gallimard, 1987.

_____. « Un enfant est battu » in *Œuvres complètes XV (1916-1920)*. Trad. collective de l'allemand sous la direction de Janine Altounian. Paris, Presses universitaires de France, 1996.

Garitte, Catherine. « La scatologie qui fait rire des enfants » in *Humoresque*, n°22, 2005, p.207 – 222.

Jan, Isabelle. *La littérature enfantine*. Paris, Les éditions ouvrières, 1984.

Lacan, Jacques. « Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je telle qu'elle nous est révélée par l'expérience psychanalytique », in *Écrits I*, Paris, Seuil, 1999, p. 92 – 99.

- Lypp, Maria. « Tiere und Narren. Komische Masken der Kinderliteratur », 1992. Voir Ewers, Hans-Heino. 1992.
- McGhee, Paul E. et Antony J. Chapman. *Children's Humour*, New York, John Wiley and Sons, 1980.
- Minois, Georges. *Histoire du rire et de la dérision*. Paris, Fayard, 2000.
- Mijolla-Mellor, Sophie de. *L'enfant lecteur, de la Comtesse de Ségur à Harry Potter. Les raisons du succès*. Paris, Bayard, 2006.
- Montandon, Alain. *Du récit merveilleux ou L'ailleurs de l'enfance*, Paris, Imago, 2001.
- Pascal, Blaise. *Pensées*, Paris, Gallimard, 1977.
- Perrot, Jean (dir. publ.). *L'humour dans la littérature de jeunesse – Actes du colloque d'Eaubonne*, Paris, In Press, 2000.
- Pironet, Anne. « La crasse dans le livre pour enfants, entre éducation et subversion ». 1996. Voir Defourny, Michel et Carine Ermans. 1996.
- Plaquévent, Jean. « Essai sur le rire chez l'enfant » in *Introduction à l'étude scientifique du rire phénomène humain*, Paris, Flammarion, 1959, p.141 – 193.
- Rathmann, Claudia. *Was gibt's denn da zu lachen ?* Erfurt, Verlag Reunhard Fischer, 2004.
- Richter, Dieter et Jochen Vogt (dir.). *Die heimlichen Erzieher. Kinderbücher und politisches Lernen*. Reinbek bei Hamburg, Rowohlt, 1974.
- Sauter, Catherine. *Le langage visuel*, Montréal, XYZ, 2000.
- Saussure, Ferdinand de. *Cours de linguistique générale*, Paris, Payot, 1995.
- Scheidt, Kaspar. « Vorwort » in Friedrich Dedekind. *Grobianus, verdeutscht von Kaspar Scheidt*. Halle, Max Niemeyer, 1882, p. III – XIV.

Sibony, Daniel. « Le Rire » in *L'Infini*, n° 10, Printemps 1985, p. 88 – 107.

Vigarello, Georges. *Le propre et le sale. L'hygiène du corps depuis le Moyen Âge*. Paris, Seuil, 1985.

Wiedmann, Ulrich. « The Inflammable Maiden. Some Remarks on Naughty Girls » in *Princeton University Library Chronicle*, vol. LXII, n°1, automne 2000, p. 72 – 82.

Whitehouse, Ruth et John Wilkins, *L'aube des civilisations*, Paris, Bordas, 1987.

Zipes, Jack. « The Battle over Fairy-Tale Discourse : Family, Friction, and Socialization in the Weimar Republic and Nazi Germany » in *Fairy Tales and the Art of Subversion*, New York, Routledge, 2006.

_____. *Sticks and Stones – The troublesome Success of Children's Literature from Slovenly Peter to Harry Potter*, New York, Routledge, 2002.